
OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG-ANTIQ.
LEIPZIG


SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG·
CHRISTO ET ECCLESIAE



Evangelische

Hymnologie

von

Dr. Christian Palmer.

Stuttgart, 1865.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.




Evangelische



von

Dr. Christian Palmer.

Stuttgart, 1865.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

Vorrede.

Meinen früheren Arbeiten über praktisch-theologische Lehrfächer reihe ich diese neue mit dem klaren Bewußtsein der eigenthümlichen Schwierigkeit an, die gerade das so friedliche Gebiet der Hymnologie dem theologischen Bearbeiter darbietet; ich habe auch nur, weil ich durch vielfache, schon von meiner Kindheit und dem Elternhause herdatirende, weder in der Studienzeit noch im Amtsleben jemals aufgegebene Beschäftigung mit den hier zur Sprache kommenden Dingen mich für gehörig vorbereitet halten durfte, das Werk unternommen. Der Hymnolog, wie er zwei Dinge, Theologie und theoretische und praktische Kunstlehre einheitlich zu behandeln hat, so steht er ebendamit auch zwischen zwei Feuern; es droht ihm von Seiten der Theologen der Vorwurf, er sei zu wenig theologisch, und von Seiten der Aesthetiker und Künstler, er sei zu sehr Theolog, also zu sehr Dilettant; und dieser zwiefachen Anklage entgeht er um so schwerer, wenn er sich erlaubt, alles das, was er auf Seiten der Theologie wie auf Seiten der Kunst für falsch, für Fiction erkennt, auch ohne Scheu vor herrschenden Meinungen beim rechten Namen zu nennen. Entmuthigen konnte mich jedoch dieser Sachverhalt nicht. Einerseits kann darüber doch je länger je weniger ein Zweifel sein, daß die ächte Theologie sich gegen die Wirklichkeit, gegen das Leben nicht absperrt, sondern daß sie, um ins Leben einzugreifen, das Leben selber begreift und versteht; daß sie, anstatt den Blick trübe und das Herz enge zu machen, vielmehr Beides, Herz und Auge Allem weit aufthut und zuwendet, was irgend wahr, was irgend schön und trefflich ist, daß sie dem Edelsten', was der Mensch in sich trägt, das rechte Wort, die rechte Form und Fassung verleiht. Andererseits aber, was die Kunst, namentlich die Tonkunst betrifft, so ist ebenso unleugbar, daß die Kluft zwischen dem Künstler und dem Dilettanten in Bezug auf Einsicht in das Wesen und die Bedeutung der Kunst keineswegs für unübersteig-

bar erklärt werden kann; unsere Literatur bietet auch dem Letzteren bereits eine solche Menge vorzüglicher Hilfsmittel zur Belehrung, daß, wer irgend mit wissenschaftlicher Bildung ein tieferes Interesse an der Kunst, fleißige Beobachtung und praktische Uebung verbindet, dadurch zu eigenem, wohlbegründetem Urtheil befähigt werden kann. Wenn zumal in neuester Zeit solche Vertreter der Kunst, deren umfassende, allgemein-wissenschaftliche Bildung die höchste Achtung verdient (wie z. B. A. W. Ambros in seiner Geschichte der Musik, Breslau 1862. 1864), die ästhetischen Fragen, die historischen Untersuchungen bis weit ins theologische, ins kirchengeschichtliche Gebiet herein verfolgen, so darf umgekehrt auch der Theolog seinerseits es wagen, den ihn angehenden Fragen, wo sie über den theologischen Schlagbaum hinausführen, auch bis ins Lager der Kunstlehre, der Aesthetik sowohl als der Technik, nachzugehen. Wenn ich auf diesen Gängen dem errare humanum est nicht entgangen sein sollte, so werde ich mich eines Besseren gern und dankbar belehren lassen, nur muß es auch wirklich ein Besseres, besser Begründetes sein, das mir geboten wird, nicht aber die bloße Wiederholung derjenigen Ansichten und Behauptungen, deren Unrichtigkeit mich eben auf andere, paradox erscheinende Resultate geführt hat. Mir selbst ist beim Ueberlesen der Aushängebogen noch eine und die andere Stelle aufgestoßen, wo ich eine Erläuterung, beziehungsweise Ergänzung oder Berichtigung für nöthig erkannte; ich habe mir zu diesem Zweck erlaubt, dem Schlusse des Buches einige kleine Nachträge beizufügen. Für einzelne Partieen hatte ich an etlichen Aufsätzen, die schon früher von mir da und dort veröffentlicht wurden, Vorarbeiten, die ich hier als solche benützen konnte.

Wenn es als eine höchst erfreuliche Erscheinung gerühmt werden darf, daß von Seiten mehrerer theologischer Facultäten auf deutschen Hochschulen im gegenwärtigen Augenblick auch der hymnologischen Lehre und Uebung ein Fleiß gewidmet wird, den wohl mancher handfeste Theolog alten Schlages für eitel Zeitverschwendung, für eine Erniedrigung der theologischen Gelehrtenwürde angesehen hätte: so darf wohl auch eine absichtlich auf mäßigen Umfang eingeschränkte literarische Bearbeitung dieses Gegenstandes hoffen, von theologischen Händen als eine nicht unwillkommene Gabe aufgenommen zu werden; auch Solchen, die der Sache persönlich ferner stehen, sich jedoch erinnern, daß jeder evangelische Geistliche von Amtswegen auch über die der Kirche in ihrem Lied und Gesange so reichlich geschenkten Segenskräfte ein treuer und kluger, also sachkundiger Haushalter zu sein verpflichtet ist,

kann das Buch als Wegweiser und Pförtner dienen. Wie übrigens zur Pflege kirchlicher Kunst, zur Weckung der Freude an den Liedern und ihren Melodieen insbesondere die christliche Schule und deren Lehrstand berufen ist, und wie immer in den Gemeinden sich Liebhaber vorfinden, die, im Lieder- und Choralschatze der Kirche wohlbewandert und fleißig denselben genießend, sich auch gerne die höheren, allgemeineren Gesichtspuncte zeigen lassen, unter welchen betrachtet das Einzelne sich erst in seinem vollen Werthe darstellt und zu höherem Genusse gereicht: so bleibt mir vielleicht auch der weitere Wunsch nicht unerfüllt, es möchte meine Arbeit auch den Händen gebildeter Laien nicht ganz fremd bleiben. Der Theoretiker ist allerdings in einer weniger günstigen Lage, als der Historiker, und noch übler ist der Hymnolog daran, als der Dichter; grau ist ja, wie man weiß, alle Theorie, grün ist nur des Lebens goldner Baum. Aber Geschichtswerke, wie das Koch'sche, bilden auch ein vortreffliches Mittelglied zwischen Leben und Theorie; die Geschichte ist im Stande, den Leser auch begierig zu machen nach Erkenntniß der Gesetze, die den in so reicher Fülle sich vor ihm ausbreitenden Erscheinungen zu Grunde liegen und den Maßstab zur Messung ihres Werthes abgeben; dem Nachdenken hierüber nun, dem die poetischen und musikalischen Kirchenschätze prüfenden und ordnenden Verständniß will die Hymnologie ihre Führersdienste anbieten. Ueberhaupt aber, was zu Gottes Ehre und der Menschen Erbauung dient, dem ist, ob es auch die Mängel alles Menschlichen an sich trägt, doch jedes lautere Christenherz gewogen; der Ehre Gottes aber und der Erbauung der Gemeinde dient, wie in unmittelbarer Weise der Hymnus, so mittelbar die Hymnologie.

Tübingen, in den Herbstferien 1864.

Der Verfasser.

Inhalts-Uebersicht.

Einleitung.

1.

Von dem Hymnologen fordert man zuerst eine eingehende Kenntniß des Schatzes, den die christliche Kirche an Poesie und Musik als ihr Eigenthum besitzt, aus deren Verbindung zu einer den Zwecken der Kirche, speciell ihrem gottesdienstlichen Leben entsprechenden Einheit der Hymnus entsteht, eine Kunstgattung, die sich aus später zu erörternden Gründen sehr wohl dazu eignet, den Namen für das ganze Gebiet kirchlich-religiöser Dicht- und Tonkunst herzugeben. Der Hymnolog ist nicht selbst Dichter oder Componist, es ist wenigstens zufällig, wenn Beides in Einer Person sich einigt; so wenig der Naturforscher, so wenig der Historiker sein Object hervorbringt, so wenig auch jener. Seine Aufgabe ist ein Wissen, und zwar, sofern sich sein Object, jener poetische und musikalische Kirchenschatz, im Laufe vieler Jahrhunderte allmälig gesammelt hat, ein historisches Wissen. Es umfaßt erstlich die Producte selbst, wie sie zeitlich an's Licht getreten, in den Gebrauch der Kirche aufgenommen und von ihr bewahrt worden sind als Mitträger ihres geistlichen Lebens, als ein edles Gut und reiches Erbe, das auch von den kommenden Generationen nicht nur fortwährend genossen, sondern auch — wenn gleich in verschiedenen Maßen und Werthen — stets wieder gemehrt wird. Der Hymnolog begnügt sich jedoch nicht, diese Besitzthümer der Kirche nur etwa chronologisch zu registriren und seine Virtuosität nach Art eines Registrators oder Bibliothekars darin zu suchen, daß er von jedem Lied

oder Choral sogleich Verfasser, Ort und Zeit der Abfassung angeben kann, und auch über die Varianten, die der Text oder die Singweise temporär oder local erlitten hat, Bescheid weiß; es gehört zu seinem Fache, daß er sowohl das Gemeinsame in allen diesen Producten, als das Besondere und Individuelle erkennt, was sich in jedem derselben darstellt, und was sich nach Zeiten, nach Confessionen, nach geistigen Richtungen, nach Persönlichkeiten gruppirt und mit diesen wechselseitig sich charakterisirt. Damit hängt dann das Zweite von selbst zusammen, daß dem Hymnologen auch ein biographisches Wissen eignet; die Lieder der Kirche sind menschlich entstanden, wie alle Dichtungen und Melodieen; sie sind zuerst immer nur das Eigenthum ihrer Urheber gewesen, und, so frei und unabhängig auch das Schaffen des ächten Künstlers ist, der sich damit von der Welt Zuständen wie von seinem eigenen Schicksal vielmehr emancipirt, seine Kunstwerke sind dennoch mit seinem eigenen Leben äußerlich und innerlich verflochten; es sind oft äußere Anlässe, die sein künstlerisches Schaffen in Bewegung setzen, auf welche dasselbe irgendwie Bezug hat. Wie die Commentatoren unsrer großen weltlichen Dichter uns die Werke derselben mit biographischen Mitteln illustriren, so ist ein Wissen gleicher Art auch vom Hymnologen in Betreff der kirchlichen Dichtungen zu fordern. Dazu kommt noch die Bibliographie der Gesang- und Choralbücher. Was für das Kirchenrecht Decretalen und Kirchenordnungen, für die Liturgik Agenden sind, das sind für den Hymnologen diese Bücher, in welchen die Producte der Dichter und Musiker erst für den bestimmten Zweck des Cultus einer Landeskirche oder auch für den allgemeinen Zweck der Erbauung gesammelt, beziehungsweise kirchlich autorisirt erscheinen. Schon das bloße Kennen, die Autopsie dieser massenhaften Literatur hat für den Fachmann ein bibliothekarisches Interesse; für die Wissenschaft aber liegt dieses zumeist darin, daß sich in der Auswahl, Anordnung und Textredaction der Lieder in den verschiedenen Gesangbüchern, wie auch in den Vorreden derselben, sowohl der Geist einer Kirche in einer bestimmten Periode überhaupt, als auch der hymnologische Geschmack und Standpunct

äußerst genau ausprägt, somit hier ein für die Geschichte des kirchlichen Lebens höchst wichtiges Feld sich öffnet. Wem das Christenthum noch etwas mehr, als ein aus dogmatischen Begriffen und Beweisen gezimmertes System, wem es Leben ist, und zwar ein Leben, das bestimmt ist, nicht nur alle Völker der Erde zu einer idealen Gemeinschaft, einer geistigen Einheit zu verbinden, sondern in durchaus realer Weise je ein ganzes Volk als Sauerteig zu durchdringen und dadurch die natürliche Stammesgemeinschaft zur christlichen Volksgemeinschaft, d. h. zur Kirche, zu erheben: für den hat dieser bibliographische Zweig der Hymnologie darum einen ganz besondern Reiz, weil ihm in diesen alten, groben und feinen Drucken nicht die Gedanken oder Grübeleien eines einzelnen Menschen vorliegen, der irgend einmal im Zeitenstrome aufgetaucht ist, sondern weil aus diesen rothen und schwarzen Bänden ganze Generationen allsonntäglich gesungen, weil zum mindesten Jahrzehnte lang zahllose Gemeinden ihre wichtigsten, ernstesten Lebensmomente von der Wiege bis zum Grabe durch dieser Bücher Inhalt geweiht haben. Wenn irgendwo, so liegt in diesen Büchern ein Stück Leben, Leben der Gemeinde Christi auf Erden vor uns, und wir ehren die Pietät, mit welcher z. B. Wackernagel, unser größter hymnologischer Bibliograph, den Titel jedes vorgefundenen Gesangbuchs nachbildet und das Einzelnste, Aeußerlichste nicht unbeachtet und unverglichen läßt. All dieses Wissen ist selbstverständlich niemals ein abgeschlossenes; es ergeht dem Hymnologen, wie jedem Gelehrten: je mehr er weiß, um so mehr bleibt ihm noch zu fragen übrig.

Hymnologische Studien geschichtlicher Art sind nun seit lange — wir können sagen: seit Anfang des vorigen Jahrhunderts — im Gange. Vorher schon — es geht dies bis in die Reformationszeit zurück — beschäftigt man sich in der Art mit dem Gegenstande, daß man die Lieder der Kirche, zu allererst Luthers Lieder commentirt, sie selbst als Texte in Predigten behandelt (Cyriakus Spangenbergs Cithara Lutheri 1569; Martin Crusius homiliæ hymnodicæ LIV cantica ecclesiæ lutheranæ verbo dei illustrantes, erst 1705 von

Olearius veröffentlicht; Benedict Carpzov's Lehr- und Liederpredigten 1689 u. a. m. — einen Katalog solcher Bearbeitungen s. im Vorwort von E. E. Koch zu seiner Geschichte des Kirchenlieds); als Zugabe oder Anhang zu solchen Auslegungen werden dann Notizen über die Verfasser, die Zeit und den Anlaß der Entstehung der Lieder gegeben. Letzterer Zweck wird aber nun auch selbstständig verfolgt, man sammelt (wie Thomas Schmidt 1707 gethan) „merkwürdige Sachen und Geschichten, so sich über das lutherische Gesangbuch und dessen meiste Lieder und Versikul begeben und zugetragen." Doch begegnen wir schon einzelnen Versuchen einer Kritik, die sich freilich nur auf einzelne Erscheinungen wirft und theologische Polemik treibt, ohne sich auf eine principielle, theoretische Basis zu stellen, von welcher aus gerade diese Producte anders, als etwa eine theologische Abhandlung, beurtheilt werden müßten. („Schriftmäßige Prüfung des Hohensteinischen Gesangbuchs wider dessen Autoren, M. O. C. Damius," von Georg Serpilius, 1696.) Nur im Zusammenhange mit der pietistischen Gesammtbewegung, nicht aus speciell hymnologischem Interesse ist es geschehen, daß die Wittenberger theologische Facultät 1716 über das Glaucha'er Gesangbuch ein „Bedenken" ausstellte. — Während die Meisten so verfuhren, daß sie die Lieder, und zwar in der Regel die eines bestimmten Gesangbuchs, etwa des ihrer Landeskirche angehörigen, commentirten: so faßte Joh. Casp. Wetzel in seiner Hymnopoeographia (1719, einem Werke, das besser ist als sein fataler Titel) die Sache in so fern allgemeiner — schon mehr einer wirklichen Geschichte sich annähernd, wenn auch in der unwissenschaftlichsten Form, — als er die sämmtlichen Liederdichter in alphabetischer Reihenfolge aufführt, und von ihnen wie von ihren Liedern mittheilt, was er weiß. Kritik ist darin so gut wie gar keine zu finden; denn daß Wetzel hin und wieder einmal ein fremdes Urtheil über einen Dichter citirt, kann nicht in Betracht kommen. Gleichwohl ist ersichtlich, daß die Theologen von der starren Observanz solch ein literarisches Unternehmen scheel ansahen; instinctmäßig scheinen sie gefühlt zu haben, daß an diesem Punct eine neue theolo-

gische Wissenschaft entstehen könnte, für die sie, die Dogmatiker und Polemiker, gar kein Organ besaßen. Wetzel muß sich unter Anderem (in der Vorrede zum ersten Theile) gegen den Vorwurf vertheidigen, „man würde seine Zeit besser anwenden und Nützlicheres leisten, wenn man hundert hebräische radices der memorie einpräge oder eine dunkle Schriftstelle erkläre, als wenn man das Gedächtniß mit etlichen hundert Namen der Lieder-Auctorum beschwere, oder einen bisher verborgenen Liederdichter untersuche." Und in der Vorrede zum zweiten Theil erfahren wir gar, daß man sich daran stieß, hier lesen zu müssen, daß „jezuweilen auch geringe, unstudirte Leute, ja gar Weibspersonen" als Liederdichter auftreten; „man werde," hieß es, „ganz confus, wenn man lese, daß auch geringe Leute Lieder gemacht, und sollte man dergleichen Zeug zu drucken gar nicht verstatten." Wenn ein Lied nur erbaulich sei, so sei an dergleichen historischen Nachrichten eben nichts gelegen, sintemal, wenn der Auctor von keiner sonderlichen Extraction gewesen, für das Lied keine Recommandation zu erwarten sei. Die solches sagten, waren nicht etwa Schuster oder Leineweber, sondern Theologen! Bis zu welchem Grade von Rohheit und Vornirtheit man es trotz aller theologischen Gelahrtheit bringen kann, das ist an diesen Verächtern der Hymnologie zu sehen. Trotzdem ruhte die Lust an solcher Arbeit nicht; es folgte eine Reihe ähnlicher Sammelwerke, meist freilich wieder in der ältern Form von Liedererklärungen, wie der vielgebrauchte „Liedercommentarius zum Naumburger Gesangbuche" von Schamelius (1737); es erschienen „Beiträge zur Liederhistoria" von Schöber in Gera, Leipzig 1760; Riderers Abhandlung „von Einführung des teutschen Gesangs"; Schelhorns „Ergötzlichkeiten für die Kirchenhistorie und Literatur," wie auch sonst in allgemeineren Literaturwerken (z. B. Leonhard Meisters Beiträgen zur Geschichte der teutschen Sprache und Nationalliteratur 1780) das hymnologische Gebiet nähere Berücksichtigung gefunden hat. Daneben suchte man (was auch Koch noch als eine Aufgabe des Liederhistorikers betrachtet) den Werth der einzelnen Lieder aus ihren Wirkungen darzuthun, indem man erbauliche Anekdoten von Personen

sammelte, denen bei irgend einer Veranlassung oder in irgend einer Lage ein Lied oder Vers zu besonderem Segen geworden. (So die „Historischen Nachrichten von unterschiedenen Liederfreunden, welche sich im Leben und Sterben an Liedern getröstet," von G. H. Götze, 1720.) Auch die Kritik ließ sich je und je vernehmen (Peter Busch: Historie und Vertheidigung unsrer Kirchenlieder, 1735), aber auf die oben bezeichnete nothwendige Voraussetzung aller Kritik, nämlich feste Grundsätze über Wesen und Zweck des geistlichen Liedes, gieng man nicht zurück. — Mit allem Obigen hatte man aber immer noch nicht Weiteres, als biographische und bibliographische Notizen, keine Geschichte, die mit historischem Geiste das ganze Material beherrscht, von höheren Gesichtspuncten aus es beleuchtet hätte. Nicht ein wissenschaftliches Interesse war es, das in diesen Arbeiten sich befriedigte, sondern dasjenige Interesse der Erbauung, welches sich sonst auch in christlicher Biographik zu bethätigen pflegt. Wir werden daher nicht irren, wenn wir diesen hymnologischen Fleiß als eine der vielen lebendigen Bewegungen ansehen, die von der Spener'schen Erregung sich herdatiren, womit auch die Chronologie derselben übereinstimmt.

Zu einer Geschichte im höheren Sinn gelangte man erst eine gute Weile später. Die durch den Rationalismus herbeigeführten Gesangbuchsreformen leiteten, so wenig sonst die Bekenner dieser neuen Richtung mit historischem Sinn begabt waren, doch nothwendig auf geschichtliche Studien. Dem Volke, das seine Kirchenlieder wie seine Bibelsprüche in der Schule lernt und in der Kirche singt, sind dieselben etwas einmal Gegebenes, dessen Existenz eben so wenig einem Schwanken unterworfen ist, als Sonne, Mond und Sterne; die Lieder gehören einmal zur Religion und sind wie diese, wie die Bibel, etwas schlechthin Geltendes, darum Stabiles. Nun aber, wenn einmal der Wahn dieser Stabilität gebrochen wird, und zwar nicht etwa in Folge theoretischer Studien, sondern weil ein praktisches Bedürfniß, weil die Incongruenz des kirchlich Bestehenden mit dem ganz veränderten Bewußtsein, mit einer neuen Welt- und Lebensanschauung

auf Reformen hintreibt: dann tritt das geschichtliche Interesse in sein Recht ein; sei es, daß man durch geschichtliche Nachweise und Schärfung des geschichtlichen Sinnes das Alte retten, es trotz jener Incongruenz mit dem Neuen als ein Berechtigtes erkennen lassen will, oder sei es, daß man beabsichtigt, gerade an der Geschichte der Liederdichtung die Veränderlichkeit, die Zeitlichkeit und Zufälligkeit in's Licht zu setzen, die auch diesem Zweige kirchlicher Production anhafte. (In diesem Sinn hat z. B. Abraham Teller 1781 eine „kurze wahrhafte Geschichte der deutschen Kirchengesänge, besonders vor Luther," geschrieben, um durch die Thatsache, daß auch Luther die alten kirchlichen Hymnen zeitgemäß verbessert habe, das Recht solcher Verbesserungen überhaupt darzuthun.) War aber einmal ein wirklicher Forschungstrieb nach diesem Puncte gelenkt, so wirkte derselbe fort, auch wo jenes praktische Motiv nicht vorhanden war; wozu dann noch gerechnet werden muß, daß aus dem kolossalen Aufschwung, den unsre Literatur im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts genommen, so wenig derselbe die Kirche berührte, doch auch der kirchlichen Poesie der Vortheil erwuchs, als Theil der nationalen Literatur betrachtet und in den Kreis des allgemeineren wissenschaftlichen Interesses hineingezogen zu werden. Nachdem daher schon in den achtziger Jahren kleinere historische Arbeiten von mehr provincieller Bedeutung erschienen waren, wie die Schrift von Balthasar Haug: „Die Liederdichter des württembergischen Gesangbuchs nebst ihren Lebensumständen und einem Anhang von allen Liederausgaben und Liederdichtern in Württemberg," Stuttgart 1780, wo in der Vorrede gesagt ist, daß der Verfasser als Lehrer der Beredtsamkeit und Poesie von Virgil und Horaz und von den württembergischen Dichtern aus auf die geistliche Dichtkunst als einen wichtigen Theil der Poesie und Literatur überhaupt geführt worden sei, so brachten die neunziger Jahre die „Literaturgeschichte der Kirchenlieder" von Heerwagen (1792—1797), die, so viel sie auch in der Ausführung noch mit der Weise der Notizensammlungen gemein hat, doch in der Einleitung und in einzelnen gelegentlichen und übersichtlichen Bemerkungen eine höhere Idee von

geschichtlichem Zusammenhang und geschichtlicher Entwicklung verräth. Allein diesem wackeren Anfang folgte, wenn wir einzelne wieder mehr locale Unternehmungen abrechnen, wie Veesenmayers „Versuch einer Geschichte des deutschen Kirchenlieds in der Ulmischen Kirche," Ulm 1798, — keine Fortsetzung. Denn nachdem die rationalistischen Gesangbuchsreformen allenthalben bewerkstelligt waren, nachdem man den Widerspruch der verhältnißmäßig wenigen Sachkundigen und der dem Alten mit Liebe zugethanen Gemeinden theilweise durch Gewalt, sonst durch das auch neuerlich in ähnlichen Fällen angewandte Mittel des Ueberschreiens niedergeschlagen hatte, glaubte man nach ächt aufklärerischer Weise so sehr das Rechte, das Beste gefunden zu haben, daß man es nicht für der Mühe werth achtete, wieder auf die Geschichte zurückzugehen; eine Zeit, die in der Geschichte der Kirche nur eine Geschichte menschlicher Thorheit zu sehen geneigt war, konnte auch in der Geschichte des Kirchenliedes nur eine Geschichte des schlechten Geschmackes erkennen. Die Romantik trat dem Aufkläricht wohl erfolgreich entgegen; aber ihre Liebhaberei war das Mittelalter; das evangelische Gemeindelied und seine Entwicklung konnte nicht hoch stehen in ihren Augen. So liegt denn wieder auf Jahrzehnte hin dieses Feld brach; die Anthologie von Rambach (1817—33) gibt zuerst wieder Kunde von einem sich demselben zuwendenden tieferen Interesse. Allein es mußte erst der vom Reformationsjubiläum im Jahr 1817 und von der Schleiermacher'schen Theologie aus sich vorbereitende Umschwung zu kirchlicherem Geiste begonnen haben, ehe eine allgemeinere Aufmerksamkeit und nun auch ein umfassenderes historisches Studium dem Kirchenliede gewidmet wurde. Gleichzeitig mit der ersten Sammlung, die dem jungen Geschlechte die alten Lieder wieder in reicherer Fülle und originaler Form zur Kenntniß brachte (Carl von Raumers Sammlung geistlicher Lieder, Basel 1831), traten auch eingehendere historische Studien in's Leben; so, nachdem schon 1830 Langbecker „über das deutsche Kirchenlied" geschrieben, Mohnike's hymnologische Forschungen (1831), und als ein Hauptwerk Hoffmanns von Fallersleben Geschichte des Kirchenliedes bis auf

Luther (1832, zweite Aufl. 1854); letzterer ließ schon 1833 eine Monographie folgen (über Barthol. Ringwaldt und Benj. Schmolck). Den bedeutendsten Vorschub leistete aber diesen historischen Forschungen die mit dem Ende der dreißiger Jahre beginnende, von einem evangelischen Territorium zum andern schreitende Reform der kirchlichen Gesangbücher; war doch überhaupt mit dem Erwachen kirchlichen Sinnes das Erwachen historischen Sinnes eben so nothwendig und innerlich verbunden, wie dem Rationalismus, weil ihm der eine abging, nothwendig auch der andere fehlte. Selbst unter den Theologen gingen jetzt erst vielen die Augen darüber auf, welch ein überaus reiches Material hier vorliege, das der Durchforschung und wissenschaftlichen wie populären Darstellung werth sei. Diesem Zwecke dienen sofort erstens die Sammelwerke, unter welchen, neben dem für die Erbauung bestimmten Knapp'schen Liederschatze (1837. 1850. 1864), dem Berliner Liederschatze 1832, Bunsens allgem. Gesang- u. Gebetbuche 1833, 1846, den Liedersammlungen von Stier u. A., dem „unverfälschten Liedersegen" von Stip zc., dem „hymnologischen Blüthenstrauß auf dem Gebiete altlateinischer Kirchenpoesie gesammelt" von Daniel 1840, und dem „Hymnarium, Blüthen lateinischer Kirchenpoesie zur Erbauung," mit Vorwort von Moll, 1861, — als wissenschaftliches Quellenwerk Daniels thesaurus hymnologicus (seit 1841) oben ansteht; außer diesem sind als die bedeutendsten die Arbeiten von Wackernagel („das deutsche Kirchenlied von Luther bis N. Hermann und A. Blaurer," 1841, die „Bibliographie zur Geschichte des Kirchenlieds im 16. Jahrh.," 1855, und das vor Kurzem erst angefangene umfassende Werk desselben: das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, seit 1862 in Lieferungen erscheinend, sofort Mützells geistliche Lieder der evangel Kirche aus dem 16. Jahrhundert (1844) zu nennen. Weit weniger Werth haben solche Sammlungen, die wie Schlossers „die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte" (Freib. i. B. 1863) nur Uebersetzungen und modernisirte Bearbeitungen der Originaltexte geben. Zweitens aber treten nun-

mehr die eigentlich historischen Gesammtwerke auf, unter denen Kochs Geschichte des Kirchenliedes (1. Aufl. 1847. 2. Aufl. 1852—53.) vorangeht, sofort Cunz, Geschichte des Kirchenlieds 1854 und andre folgen; einen speciellen, aber höchst wichtigen Theil behandelt F. J. Mone: „Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben" 1853—55; historische Uebersichten geben auch Weis (Versuch einer Theorie und Geschichte des K. L. 1842), Nitzsch (prakt. Theol. II, 2.) Lange (Hymnologie 1843). Eine ganz besondere Thätigkeit entwickelt sich auch auf dem Gebiete der Biographie, wodurch für die allgemeine Geschichte und Theorie die werthvollsten Beiträge gewonnen werden; wir geben eine Uebersicht der hieher gehörigen Literatur, so weit sie uns zur Kenntniß gekommen ist, in einer Note.*) —

Die musikalische Seite des Kirchenliedes ist theils in den genannten eigentlich historischen Werken schon mitvertreten, theils hat

*) Schon vom Jahr 1819 stammt Hahns Bardesanes gnosticus, Syrorum primus hymnologus; Middeldorpfs Prudentius 1823; Pasig über Rambach 1844; Thilo über Helmboldt 1851, über Ludämilia Elisabeth 1855, über „Lazarus oder Spengler" als Verf. des Liedes „Vergebens ist all' Müh und Kost" 1860; Kahlert über Angelus Silesius 1853; Kerlen über Tersteegen 1853; Schircks „die geistlichen Sänger der christl. Kirche deutscher Nation" 1854, und „die geistlichen Sängerinnen" ꝛc. 1857; Wendebourg über Anton Ulrich von Braunschweig, 1856; Stromberger über Anna Sophia von Hessen 1856; Schneider über Luthers Lieder 1856; Kittelmayer, über die evang. Kirchenliederdichter des Elsasses 1856; Pfeifer über Nikol. Hermann 1857; über Schneegaß, in der Zeitschrift für deutsche Theologie und Wissenschaft 1857; Stromberger über Erasmus Alber 1857; Böldecke über Martin Behemb 1857; Ledderhose über Johann Hermann 1857; Nitzsch über Gellert und Lavater 1857; Wendebourg über Bartholmäus Ringwaldt, 1858; Curtze über Philipp Nicolai 1859; Wendt über denselben, 1859; Bachmann über Michael Schirmer 1859; Bormbaum über Joachim Neander 1860; Cosack über Paul Speratus 1861; Rosenthal über Joh. Scheffler 1862; Rothe über Novalis, in Schenkels kirchl. Zeitschrift 1862 (S. 608 ff.); Merz über Ludwig v. Pfeil 1863; Bachmann über Paul Gerhardt 1863; Hagen über Max von Schenkendorf, 1863; Walter, Leben J. A. Freylinghausens 1864. Verschiedenen Liedersammlungen einzelner Dichter werden in neuen Ausgaben auch biographische Anhänge gegeben, so den Liedern Zinzendorfs von Knapp, Gerhardts von Wackernagel u. a.

sie ihre eigene, nicht minder fleißige und fruchtbare Bearbeitung gefunden. Schon 1834 erschien die „Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges“ von Häuser; weitaus das Bedeutendste in diesem Fache hat aber Winterfeld geleistet in seinem großen Werke: „Der evangelische Kirchengesang“, drei Bände 1843 bis 1847, dem einige kleinere Abhandlungen „zur Geschichte heiliger Tonkunst“ 1840 und eine besondere, geschichtlich bearbeitete Ausgabe von Luthers Choralgesängen vorangegangen waren. Ihm zur Seite stehen Tucher mit seinem „Schatz des evangelischen Kirchengesanges“, 1840 und Layriz mit seinem „Kern des deutschen Kirchengesanges“ 1844, welche beide zwar zugleich dem praktischen Zwecke eines Choralbuchs gerecht zu werden beabsichtigen, aber doch vom historischen Gesichtspunct ausgehen, der dagegen in den fleißigen, ein reiches Material auch aus fernen Gebieten (der englischen, der römischen Kirche) enthaltenden Arbeiten von Kocher (Stimmen aus dem Reich Gottes, 1838, und Zionsharfe 1855) hinter jener praktischen Tendenz zurücktritt. Theilweise ist die Geschichte der kirchlichen Tonkunst verbunden worden mit der Geschichte der kirchlichen Poesie, — so von Koch im angeführten Werke, so von Schauer (Geschichte der biblisch-kirchlichen Dicht- und Tonkunst 1850); theilweise aber ist sie im Zusammenhange mit der allgemeinen Geschichte der Musik dargestellt worden (so in den Werken von Kiesewetter: Geschichte der europ. abendl. Musik, 1834; von Brendel, Geschichte der Musik, 1855; von Reißmann 1863, von Ambros 1864), nur haben diese grade den evangelischen Choral am wenigsten berücksichtigt, wogegen ihnen der katholische und der protestantische Kunstgesang (Messe, Motette, Cantate, Oratorium) von weit größerer Wichtigkeit war. Speciellere Rücksicht auf das Gemeindelied hatte Schneider zu nehmen in seiner Schrift: „Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung“ 1863. Zum Hauptgegenstand endlich nimmt dasselbe die „Choralkunde“ von Döring, 1861—63, die „Geschichte des evangelischen Kirchengesangs nach seinen Hauptmelodieen“ von F. Silcher 1862 und andere mehr oder weniger ausgedehnte oder zur Illustration besonderer Landes-

choralbücher bestimmte Schriften. Auf geschichtlicher Grundlage, jedoch mit praktischer Tendenz (hauptsächlich zu Gunsten des sog. rhythmischen Choralgesangs), hält sich das „historisch-musikalische Handbuch für den Kirchen- und Choralgesang" von Kraußold (1855). Noch am wenigsten bebaut ist das Feld der Biographie zu Ehren der Kirchen-Musiker. Nur einzelne hervorragende Geister, die auch in der Welt zu großer Bedeutung gelangt sind, haben literarische Monumente erhalten, aber auch unter ihnen kann (da wir Mozart und Beethoven nicht hieher zu rechnen haben) nur einer sich eines seiner würdigen Biographen rühmen, nemlich Händel, dessen Lebensbeschreibung von Chrysander auch ein schriftstellerisches Meisterwerk ist. Selbst dem großen Sebastian Bach ist solche Ehre bis jetzt nicht widerfahren; von Palestrina existirt zwar eine Lebensbeschreibung von Baini (Rom 1828), deutsch herausgegeben von Kiesewetter 1834, die aber den deutschen Anforderungen an Biographik und Charakteristik wenig genügt; wer aber gibt uns von jenen edlen Meistern, von denen weder Opern noch Oratorien, sondern nur Choralmelodien noch existiren, aber Melodieen, an welchen sich allsonntäglich tausend Christengemeinden erbauen, die nicht von geschulten Sängern, dafür aber vom evangelischen Volke gesungen werden, die von der Wiege bis zum Grabe seine Begleiter und Tröster sind, die so sehr seinem Bewußtsein und Leben sich zu eigen gemacht haben, daß es gar nicht nach einem Urheber solch einer Weise fragt —, wer gibt uns von einem Jakob Prätorius und David Scheidemann, einem Crüger und Schop, einem Ahle und Störl ein vollständig ausgeführtes Lebensbild, dergleichen wir oben von einer ganzen Reihe von Dichtern verschiedenen Ranges zu besitzen uns rühmen durften? Was Winterfeld in seinem Hauptwerk auch an biographischem Material mittheilt, wie er auch in Monographieen uns Palestrina (1832) und Gabrieli (1834) persönlich näher gebracht hat, was über eine große Anzahl katholischer Kirchencomponisten in den Einleitungen zu des Regensburger Kanonikus Proske Musica divina (seit 1853) enthalten ist, das wissen wir dankbar zu schätzen: aber es ist in biograpischer Be-

ziehung noch viel zu thun, damit die Musiker neben den Dichtern zu ihrem Rechte kommen.

2.

Die Beherrschung und fortwährende Vervollständigung dieses geschichtlichen Materials ist ein wesentlicher Theil des hymnologischen Studiums; aber wenn man sich auch daran gewöhnt hat, unter einem Hymnologen sich vornemlich einen Solchen zu denken, der dieses geschichtliche Wissen sich angeeignet und den seitherigen Ertrag der einschlägigen geschichtlichen Forschung stets präsent hat: so muß dem gegenüber erinnert werden, daß die Hymnologie in erster Linie nicht eine historische Wissenschaft, sondern eine thetische, eine Theorie ist, zu welcher sich all jenes historische Wissen genau ebenso verhält, wie zur Theorie der Predigt die Geschichte der Predigt, wie zur Poetik (als Theil der Aesthetik) die Literaturgeschichte u. s. w. Die Theorie ist allerdings der Zeit nach niemals das Erste; keine Lebensthätigkeit, auch keine von den Functionen, in welchen das Leben der Kirche sich offenbart und behauptet, hat mit einer Theorie angefangen, am allerwenigsten die Poesie derselben; der Drang, das auszusprechen, was — zumal in den gehobensten, geweihtesten Momenten des Lebens — das Herz erfüllt und bewegt, und zugleich der künstlerische Gestaltungstrieb und Formensinn, diese beiden wirken zusammen, und bringen schon einen Reichthum dichterischer Gaben, einen Schatz von Poesie zu Stande, ehe jemand daran denkt, daß dieses Produciren selbst und der Gebrauch, den die Kirche von den Producten ihrer poetisch-begabten Mitglieder macht, auf inneren Gesetzen beruht und unter Gesetzen steht. Auch dieses Bewußtsein aber wird nicht zuerst durch ein wissenschaftliches, sondern durch ein praktisches Bedürfniß geweckt; lange genug begnügt man sich auch, immer nur so weit Regeln aufzustellen, als jenes Bedürfniß sie erheischt, und namentlich, als man sich durch eingerissene Mißstände in seinem Gefühl verletzt findet: auf diesem indirecten Wege zumeist gelangt man nothgedrun-

gen dazu, sich darauf zu besinnen, was eigentlich Poesie und Gesang in der Kirche bedeuten sollen und wie sie beschaffen sein müssen, um diesem Zwecke zu entsprechen. Daher, wie wir in der römischen Kirche Elemente hymnologischer Theorie in Synodalschlüssen und außerdem nur in zerstreuten Aeußerungen einzelner Kirchenschriftsteller vorfinden: so hat man auch in der evangelischen Kirche lange Zeit theils nur producirt, theils folgte man bei der Redaction von Gesang- und Choralbüchern mehr instinctmäßig dem Gefühl für das Angemessene und zur Erbauung Dienliche; nur in Vorreden, Zueignungen u.dgl. kommt es je und je zur Aussprache oder kurzen Erörterung eines erkannten Grundsatzes. Eine Hymnologie als Kunstlehre existirt damit noch nicht; selbst die Opitz'sche Poetik, — um so mehr, da sie nur mit den dichterischen Formen sich zu schaffen macht —, ruft kein ähnliches speciell auf die kirchliche Dichtung bezügliches Streben hervor; die Theologen haben ja viel zu viel mit Feststellung und Wahrung der orthodoxen Dogmen zu thun, als daß sie Zeit und Interesse für das Gemeindelied übrig hätten. Erst die doppelte Zersetzung, die in der evangelisch-deutschen Kirche und Theologie zuerst durch den Pietismus, hernach durch den Rationalismus bewirkt und repräsentirt wird, fängt an, das theologische Denken auch nach diesem Puncte hinzuleiten. Der Pietismus, indem er seine Subjectivität auch in massenhafter Liederproduction behaglich ausbreitet und des Neuen nach Form und Inhalt eine Menge zu Tage fördert, ruft dadurch die Kritik der Orthodoxie hervor; umgekehrt aber schärft der Pietismus einem J. A. Bengel auch das Wahrheitsgefühl dergestalt, daß dieser *) selbst die allgemein recipirten Kirchenlieder einer Reinigung von übertriebenen oder allzu menschlichen, dem hohen Ernst, der Majestät des Herrn und seines Wortes nicht entsprechenden Ausdrücken für höchst bedürftig erklärt, ein hochbedeutsamer Vorgang, in welchem sich das Verhältniß einer auch im Worte strengen, auch die Form nicht

*) In einem seiner Schrift über die Weltalter (Eßlingen 1746) beigegebenen Excurs mit dem Titel: „Betrachtung von der heil. Schrift, wie sie unsre Richtschnur auch in den Redensarten ist." (S. 280—302.)

freigebenden, das rein Menschliche dem Göttlichen, biblisch Gegebenen schonungslos opfernden Frömmigkeit zur Poesie und der von ihr zu beanspruchenden Freiheit grundsätzlich, obgleich nicht in Form theoretisch entwickelter Grundsätze ausspricht. Weit tiefer einschneidend war aber der Gegensatz, in dem sich der Rationalismus zur Poesie der Kirche befand. Gieng doch bei ihm die philisterhafte Plattheit, die Geschmacklosigkeit der Zopfzeit Hand in Hand mit der tiefen Abneigung gegen alles Transcendente, Wunderbare und Inbrünstige; und es ist in der That schwer zu sagen, ob ihn mehr der Unglaube zur Poesielosigkeit oder mehr die Poesielosigkeit zum Unglauben geführt hat. Aber man muß dagegen die Augen nicht verschließen, daß im rationalistischen Unglauben ein Moment enthalten war, das auch im Glauben, wie wenigstens der Protestant ihn fassen muß, nach seiner subjectiven Seite einen Grundbestandtheil bildet, nämlich ein strenges Wahrheitsgefühl, ein Sinn, dem nichts gilt, als die Wahrheit. Wahrheit zu sein, hatten für das Bewußtsein jener gährungsvollen Zeit die alten Dogmen aufgehört; wenn aber schon lange zuvor, was eben der Pietismus zu einer Hauptanklage gegen das bestehende Kirchenthum gemacht hatte, in der Kirche selbst bei Vielen das orthodoxe Bekenntniß nur noch ein Nachsagen vorgesagter Worte und Formeln ohne eigene, frei vom Geist gewonnene, von Herzen lebendig aufgenommene, den ganzen Menschen sittlich erneuernde, durchleuchtende und durchwärmende Wahrheits-Erkenntniß geworden war: so muß es wenigstens den edleren Vertretern des Rationalismus zur Ehre gerechnet werden, daß es ihnen um wirkliche Wahrheit, nämlich um Vermittlung des vom Christenthum als Wahrheit Verkündigten mit demjenigen zu thun war, was sich in Wissenschaft und Leben dem Verstand und dem Augenschein mit Evidenz darbot. Freilich nahmen sie das Maß des Wirklichen, des Thatsächlichen viel zu kurz; und wenn es für die Theologie ein schwerer Irrthum war, daß sie das Ideale nicht als das wahrhaft Reale zu erkennen vermochte, so mußte sich das am grellsten herausstellen, wenn diese Lichtfreunde anfiengen zu dichten. Den Anspruch, poetisch zu sein, geben auch sie nicht auf;

hatte der Protestantismus eine Menge mittelalterlicher Stoffe mit dem Heiligencultus abgeworfen, hatte er sich der Marienlieder und Fronleichnamshymnen begeben und dennoch eine reiche dichterische Kraft entfaltet, warum sollte man jetzt nicht auch die orthodox-dogmatischen Voraussetzungen fallen lassen und mit den Ideen Gott, Tugend und Unsterblichkeit poetisch mit Ehren haushalten können? Und war nicht die Idee der Aufklärung, war nicht Toleranz, Licht, Freiheit und wie die großen Worte alle lauteten, erhaben genug, um so gut, wie die alte Kirche Lieder von der Erlösung, von der Rechtfertigung, von der Auferstehung der Todten sang, nun auch die neue Auferstehung der Geister zu besingen und durch die Einrückung solcher Lieder in die Kirchen-Gesangbücher auch das langsame Volk für die Größe der Zeit zu begeistern?*) — Die Probe fiel schlecht aus; wer kann ein Lied von Basedow und Consorten, womit die damals neuen Gesangbücher ausstaffirt wurden, heute auch nur noch lesen?

---

*) Wie poetisch man sich nicht trotz der Aufklärung, sondern gerade durch die Aufklärung gestimmt fühlte, dafür sei als Beleg nur an das eine Lied erinnert, das zwar unseres Wissens in kein Kirchengesangbuch gekommen ist, sondern im Mildheim'schen Liederbuch (1815, Nr. 561) steht, aber eben so gut als manche andere von ähnlichem Schlag auch zum Kirchenlied hätte gemacht werden können:

Der Geisteswildheit Nacht voll Grauen
Lag öd und dumpf auf Deutschlands Gauen,
Da wandte Gott sein Angesicht
Und rief herab: es werde Licht!
Die Nacht verdämmert; Dämm'rung schwindet,
Der Wild', ein kaum belebter Klos,
Wird Mensch, blickt um sich und empfindet,
Was wahr und edel ist und groß.

Nicht herrscht durch fremder Formeln Düster
Hinfort Gerichtsherr oder Priester,
Das Volksgesetz wägt grad und gleich
Gerechtigkeit für Arm und Reich.
Nicht mehr verfolgt wird Lehr' und Meinung,
Nicht gilt für Gottesdienst ein Brauch,
Nur Lieb' ist aller Kirchen Einung,
Der Tempel und Moscheen auch!

Ueber den unglaublichen Ungeschmack, über den monströsen Zopf, mit dem diese Dichterlinge sich und die Gemeinden zierten, müßten wir lachen, wenn wir nicht vielmehr an der Hohlheit der Gedanken wie an der Leichtfertigkeit der Tendenz und des ganzen Verfahrens ein schweres Aergerniß nähmen. Aber lehrreich und darum von Nutzen war dieser ganze Proceß; ein folgendes Geschlecht mußte daran sehen, daß im Christenthum das menschlich=Schöne mit dem göttlich=Wahren steht und fällt; daß, wenn der Glaubensinhalt verflüchtigt wird, dann auch alle Poesie zu Grunde geht. Von welcher Wichtigkeit für die Hymnologie als Wissenschaft dieser Satz ist, liegt auf der Hand; auch praktisch hat er sich darin bewährt, daß nicht Wenige der Aufklärerei zuvörderst darum gram geworden sind, weil sie so entsetzlich unpoetisch ist, wobei es dann allerdings darauf ankam, ob sie nur durch dieses ästhetische Band sich an Bibel und Kirche geknüpft wissen wollten, also in beiden nur schöne Formen des Denkens und Lebens, eine Verzierung der prosaischen Wirklichkeit ehrten und liebten, oder ob in der Form des Schönen auch die Wahrheit für sie zum Leben geworden ist. — Noch in anderer Beziehung ist jene Periode dazu angethan, Erkenntniß=Material für die Hymnologie darzubieten. Die rationalistischen Gesangbuchmacher haben bekanntlich doch nicht blos alte Lieder cassirt und an deren Stelle neue Producte gesetzt, sondern sie haben auch alte Lieder beibehalten, aber dieselben nach ihrer Art corrigirt, um sie dem Zeitgeschmacke mundgerecht zu machen. Daß das, so wie es getrieben wurde, ein Frevel war, bestreitet Niemand mehr; aber so einfach, wie heute noch Manche sich die Sache denken, die jede Aenderung eines Ausdrucks an einem alten Liede für eine Fälschung halten und sich darauf berufen, daß man ja auch classischen Dichtern jedes Wort genau so stehen lasse, wie sie es geschrieben, ist diese Frage denn doch nicht abzumachen; und wenn auch das Maß und die Art, wie der Grundsatz der Modernisirung durchgeführt wurde, eben so verwerflich ist, wie die Renovationen, die die Zopfzeit an gothischen Kirchen vornahm, so ist damit das behauptete Recht einer Revision dessen, was die Kirche in lebendiger Gegenwart ge=

brauchen soll, principiell noch keineswegs widerlegt. Es brachte also jene Zeit auch die Nöthigung, diese Rechtsfrage, die gleichmäßig ästhetischer, dogmatischer und kirchenrechtlicher Natur ist, in's Auge zu fassen; und so wenig die Aufklärungszeit dazu aufgelegt und befähigt war, das Problem auch nur gründlich zu erörtern, geschweige denn es zu lösen: sie hat doch die Frage selbst in ihrem ganzen Gewichte hingestellt und damit der erst werdenden Wissenschaft der Hymnologie ein weiteres Pensum der ihr zufallenden Arbeit angewiesen.

Das erste Zeichen, daß diese Vorgänge den Impuls zur Herstellung einer Theorie in sich trugen und darauf hindrängten, liegt vor in der „Hymnologie“ von Schmieder, 1789; hier begegnet uns auch — wenn wir von den schon 1752 erschienenen analecta hymnologica des oben erwähnten Wetzel absehen — zum erstenmal der Name unserer Wissenschaft. (Ein deutscherer Name dafür, den schon ein Werk von Peter Busch 1737 im Titel führte: „evangelische Lieder-Theologie,“ wäre ganz plausibel; er hat jedoch dort einen ganz andern Sinn gehabt, sofern damit nur eine „bestmöglich in theologische Ordnung gebrachte“ Liedersammlung bezeichnet werden sollte. Mehr einer wirklichen Hymnologie entsprechend scheint die Schrift gewesen zu sein: „Geistliche Liederpoesie, theoretisch und praktisch entworfen von Lauterensis,“ Halle 1769; es ist uns aber nicht gelungen, dieser Antiquität habhaft zu werden.) Schmieders Vorgang fand aber auf lange Zeit hin keine Nachfolge; so viel auch über die einzelnen neuen Landesgesangbücher geschrieben wurde, so häufig man in Zeitschriften, Flugblättern, Vorreden von Grundsätzen zu sprechen hatte: zu weiterem Aufbau einer Theorie als Wissenschaft kam es dennoch nicht. Der Hauptgrund hievon lag, so viel wir sehen, darin, daß — während die Aesthetiker das Kirchenlied ihrer Beachtung nicht würdigten — die Theologen ihrerseits das Gebiet der praktischen Theologie noch gar nicht richtig als Hauptheil der theologischen Gesammtwissenschaft zu begreifen und organisch einzugliedern wußten, — denn so lange man sie nur als Pastoraltheologie, als Amtsanweisung für den praktischen Geistlichen behandelte, war für die

Hymnologie kein Platz in ihrem Bereich auszumitteln, da dem Pastor als solchem weder das Dichten noch das Gesangbuchmachen als eine Pastoralpflicht aufzuerlegen war. Man sieht dies deutlich bei Niemeyer, dessen klarer, umsichtiger Verstand wohl merkte, daß dieser Gegenstand eigentlich in die praktische Theologie hineingehöre, der aber gleichwohl in seinem Handbuch für den Religionslehrer (Thl. II, S. 355—362) nur einige magere Rathschläge über den Einfluß des Geistlichen auf die Redaction von Gesangbüchern und über sein Verhalten bei Einführung derselben gegenüber dem sich gegen das Neue erhebenden Widerstand zu geben weiß. Einzelne Stimmen wurden wohl laut — wie Ernst Moriz Arndts treffliche Schrift: „von dem Wort und dem Kirchenlied" (Bonn 1819), und Wilhelmi's Abhandlung „von dem geistlichen Liede" (Heidelb. 1825); aber gerade diejenigen, die zuerst darauf hätten achten sollen, die Theologen, hatten keine Zeit dazu.

Für die Hymnologie war die rechte Zeit erst vorhanden, als erstlich das kirchliche Leben aus rationalistischer Verflachung sich wieder erhob, als sich auf die während der Aufklärungszeit gering geachteten und selbst von den Theologen schmählich vergessenen poetischen Schätze der Kirche die allgemeinere Aufmerksamkeit lenkte, als immer stärker das Gefühl sich aufdrang, mit wie magerer Kost die Gemeinde sich begnügen müsse, während ihr doch ein so reiches Erbe geistlicher Dichtung von Rechtswegen zu eigen gehöre, an dessen Genuß inzwischen nur kleine religiöse Kreise und fromme Gemeinschaften privatim sich erfreut und gestärkt hatten, — ein Gefühl, das in den dreißiger Jahren zunächst nur die Veröffentlichung jener vergessenen Schätze in mancherlei kleinern und größern Liedersammlungen, sofort aber das immer dringendere Verlangen nach Reform der Gesangbücher, nach Zurückerstattung der lange entzogenen und Herstellung der lange verstümmelten Kernlieder zur Folge hatte; und als zweitens die wissenschaftliche Theologie sich in einer Weise neu organisirte, d. h. sich auf ihre Gesammtaufgabe und deren einzelne Theile besann, wodurch die praktische Theologie überhaupt aufhörte, eine bloße Regelsammlung

für den Pastor zu sein, und anfing, Wissenschaft vom kirchlichen Leben zu werden, in dessen Bereich nun auch der Gesang der Gemeinde als eine ihrer wesentlichen Lebensthätigkeiten, näher als wesentlicher Theil des gottesdienstlichen Thuns seine rechte Stellung und Würdigung fand. Die erstgenannte, einen praktischen Zweck verfolgende Bewegung, welche durch die evangelischen Landeskirchen die Runde gemacht hat und noch heute nicht zum völligen Abschlusse gelangt ist, hat viele und heftige Kämpfe hervorgerufen. Theils stand den Reformfreunden ein absoluter Widerwille entgegen, der bei dem großen Haufen in der vis inertiae, im faulen, bequemen Hängen an dem einmal Gewohnten und in der Ungeneigtheit seinen Grund hatte, für ein neues Gesangbuch auch nur einige Groschen aufzuwenden, bei den Halbgebildeten der höheren und mittleren Stände einerseits in der Gleichgiltigkeit gegen den Bestand und Betrieb des kirchlichen Lebens, in welcher sie sich gestört sahen, andrerseits in der Angst vor alle dem, was man, sehr unklare Begriffe damit verbindend, Pietismus nannte, eine Angst, die dadurch bestärkt ward, daß allerdings die Pietisten, die die gewaltsame Beseitigung der alten Lieder (wie der alten Formulare in der Liturgie) am schmerzlichsten empfunden und in ihren Privatversammlungen desto treuer an dem Gebrauche derselben festgehalten hatten, nun auch mit besonderer Freudigkeit und Rührigkeit sich an dem Reformwerk betheiligten, ja auch namhafte Geldopfer zur Herstellung und Verbreitung der restituirten Gesangbücher zu bringen nicht säumten; — und unter den Geistlichen endlich fand das Unternehmen einen zum Theil erbosten und hartnäckigen Widerstand darum, weil viele älteren, etwa in Reinhardischer Dogmatik aufgewachsenen Männer sich nicht mehr im Stande glaubten, ihren theologischen Geschmack so zu ändern, daß ihnen die Dichter des 16. u. 17. Jahrhunderts noch ebenso hätten zusagen können, wie Gellert oder Cramer, wie Zollikofer oder Münter; instinctmäßig fühlten sie, daß wenn ihre seither gewohnte Predigtweise von Liedern der alten evangelischen Kirche eingefaßt würde, das zusammen keinen guten Klang geben könne. Theils aber brach unter Denen, welche im Reformverlangen

eins waren, selbst wieder ein Zwiespalt aus, da die Einen, wenn einmal restaurirt werden sollte, dann auch radical verfahren wollten, und es als eine verderbliche Halbheit tadelten, wenn in den neuen Gesangbüchern neben Luther und Speratus auch noch Gellert und Lavater Platz fänden, und wenn dem modernen Ohr und Mund zu lieb an den Originaltexten etwas geändert werde; die Andern aber den Neueren neben den Alten in der Auswahl der Lieder wie in der Redaction der Texte noch ein Recht einräumen wollten, sei es blos um die Einführung zu erleichtern und die Gegner dadurch zu gewinnen, daß Leute von den verschiedensten Ansichten oder Standpuncten Solches, was ihnen zusage, im Gesangbuch der Kirche vorfinden, sei es, weil man principiell jeder Zeit und ihren Producten, wenn sie auch verschiedenen Werthes seien, ein Recht, im Kirchengesangbuche der Gegenwart vertreten zu sein, einräumte. So sehr aber das viele Befremdliche, was in diesen Streitigkeiten zu Tage kam, und dem auch große politische Zeitungen wie kleine Localblätter ihre Spalten öffneten, den leidigen Beweis dafür gab, wie völlig unklar die Gedanken der großen Mehrzahl über derlei Dinge, über Christenthum und Kirche, über Cultus und Poesie waren, ja wie unglaublich die Unwissenheit und Begriffslosigkeit über kirchliches Leben, über Sinn und Bedeutung des Gottesdienstes, über die Stellung, die der Kunst im Complexe desselben gebühre, selbst bei den Theologen, selbst bei sonst tüchtigen praktischen Geistlichen war, und wie schlimm es gewirkt hatte, daß Jahrzehnte lang alle Theologie sich um die Streitfragen des Rationalismus und Supernaturalismus gedreht und über dem Zank um den übernatürlichen Ursprung von Schrift und Kirche es versäumt hatte, in Schrift und Kirche selbst, in ihr eigenthümliches, reiches Leben einzuführen: — die vortreffliche Wirkung hatten nun doch eben jene Kämpfe, daß man, weil Jeder irgendwie sich in dieselben hineingezogen sah, sich ernstlicher als je auf die Sache selbst besinnen, sich principielle Gedanken bilden mußte, womit der weitere große Gewinn verbunden war, daß man, statt sich wie früher mit dem einmal landeskirchlich Recipirten zu begnügen, genöthigt war, sich in

dem weiten Gebiete, von dem man seither nur einen sehr kleinen Theil gekannt hatte, etwas besser umzusehen. Jene principiellen Erkenntnisse traten freilich sehr formlos und unzusammenhängend an's Licht; in den kritischen Auslassungen operirte man mit hymnologischen Grundbegriffen, ehe diese selbst festgestellt, ja auch nur klar herausgearbeitet waren; selbst wenn man tiefer einging, wenn z. B. ein Hymnolog von so außerordentlicher Belesenheit wie G. Chr. H. Stip in seiner „Beleuchtung der Gesangbuchsbesserung" (Hamb. 1842) auf die Idee des Opfers zurückgieng, worauf der Gesang der Gemeinde beruhe und wornach der Charakter der Gemeindelieder sich bestimmen müsse, so ist doch auch diese Idee nicht genauer analysirt, eben so wenig der Gegensatz von sacrificium und sacramentum klar aufgefaßt und durchgeführt worden. Das darf uns aber in jener Zeit nicht allzusehr befremden, denn die Gemüther waren von Liebe und Haß, von Ueberschwenglichkeit und Erbitterung (wie von beiden noch die „hymnologischen Reisebriefe" des letztgenannten Autors vom Jahr 1851 u. 52 strotzen) zu sehr erregt, als daß eine ruhige, rein objective Betrachtung und Entwicklung der treibenden Ideen schon möglich gewesen wäre, und die Universitäten hatten so gut wie nichts, die theologische Literatur hatte ebensowenig vorher geleistet, worauf man nunmehr hätte fußen können. Dafür aber haben jene Kämpfe sowohl vielfaches Material für hymnologische Studien zu Tage gefördert, als auch die Lust und das Bedürfniß dazu geweckt, so daß nunmehr die Werke über praktische Theologie diesem Theil ihrer Aufgabe sein Recht widerfahren lassen, überdies auch in Lange's Hymnologie (Zürich 1843), in Kraußolds „Versuch einer Theorie des Kirchenlieds" (Erlangen 1844) specielle Darstellungen desselben, in oben erwähntem „Handbuch für den Kirchen- und Choralgesang" des letztgenannten Verfassers eine Bearbeitung der rein musikalischen Seite des Lehrfaches vorliegt. — Dazu war aber, wie gesagt, auch von der andern, rein wissenschaftlichen Seite der Anstoß gegeben durch die Herstellung einer praktischen Theologie und die Einfügung derselben in den Organismus der theologischen Gesammtwissenschaft, — einen

Schritt, den wir bekanntlich vor Allem Schleiermacher verdanken. In seiner encyklopädischen „Darstellung des theologischen Studiums" (2. Aufl. § 280. 282) hat er nur den Punct angedeutet, wo und wie die Kunst, näher die Poesie, in der Kirche und ihrem Cultus ihre Stelle habe; auch hindert ihn noch seine Eintheilung der gesammten praktischen Theologie in die Lehre vom Kirchendienst und in die vom Kirchenregiment an einer richtigen Unterbringung und einheitlichen Behandlung der Hymnologie; denn nach jener Eintheilung fällt unter den Kirchendienst (s. die Note zu § 282) nur die Auswahl der Lieder zum unmittelbaren Gebrauch; unter das Kirchenregiment aber würde die Besorgung eines Gesangbuchs fallen, und das Dichten selbst müßten wir unter die Kategorie der „freien Geistesmacht" setzen, in welcher Schleiermacher (§ 328) das „ungebundene Element des Kirchenregiments" sieht, welches er aber auf die theologische Lehrthätigkeit und Schriftstellerei beschränkt. In seinen Vorlesungen über die praktische Theologie aber, wie sie aus Manuscripten seit 1821/22 von Frerichs (Berlin 1850) uns mitgetheilt sind, ist er nach seiner Art auf diesen Gegenstand genauer eingegangen, und wenn auch sowohl die Vollständigkeit als die Methode Vieles zu wünschen übrig läßt, so war doch damit einmal Bahn gebrochen und der Raum frei gemacht; der Wahn, als ob der Theolog vermöge seiner Gelahrtheit, als ob der Prediger in Betracht der ihm selbst verliehenen und von ihm ausgehenden Salbung sich um Lied und Gesang der Gemeinde, um Kenntniß der Texte und Melodieen, was nur den Schulmeister angehe, nichts zu kümmern habe, darf sich, wenn er auch im Dienste der Bequemlichkeit und des Dünkels noch in manchen Köpfen spuckt, doch seither nicht mehr als ein berechtigter brüsten. Der Geist Gottes, der unversiegbar in der Gemeinde Christi lebt, er waltet auch in ihren Liedern; und wie jeder Genosse der Kirche dieses Walten empfinden muß, so muß der Theolog von der Art desselben, von dem darin sich offenbarenden Gesetz, von dem Reichthum der Formen, in denen sich dasselbe realisirt, ein klares, begründetes Wissen haben. Dieses zu vermitteln, ist die Aufgabe der Hymnologie; damit erst behauptet

sie ihren Ort als Zweig der praktischen Theologie. Daß die Hymnologie auf ihrem Wege mit andern, außertheologischen Fächern menschlichen Wissens, namentlich mit der Aesthetik, zusammentrifft, thut ihrem theologischen Charakter keinen Eintrag; so trifft auch die Homiletik mit der Rhetorik, die Katechetik mit der Pädagogik und Didaktik, das Kirchenrecht mit der Jurisprudenz und Staatswissenschaft zusammen; immer wird sich an solchen Berührungspuncten das Christliche, das Kirchliche in seiner Einheit mit dem ächt Menschlichen, das Theologische in seiner Einheit mit dem allgemein Wissenschaftlichen, zugleich aber auch in seiner durch den Offenbarungscharakter des Christenthums bedingten Unterschiedenheit von allem andern ausweisen.

3.

Die Eintheilung unserer Disciplin, die Anordnung des in ihren Bereich fallenden Materials bestimmt sich nach folgenden einfachen Gesichtspuncten. Das allgemeine Gebiet im Gesammtkreise praktischer Theologie, dem unser Lehrfach angehört, ist die Liturgik; wir dürfen uns jedoch nicht begnügen, die Idee des Gottesdienstes als eine von dieser entwickelte einfach vorauszusetzen, und nur das Verhältniß zu bestimmen, in welches die Kunst zu ihr zu treten berufen ist, denn je nachdem jene Idee selber schon principiell gefaßt wird, gestaltet sich auch dieses Verhältniß sehr verschieden; sondern wir müssen uns dazu herbeilassen, die Idee des Cultus selber grundlegend zu erörtern und sie so weit zu entwickeln, als nöthig ist, um für die kirchliche Kunst die richtige Basis zu gewinnen, d. h. um sowohl die Berechtigung, ja die Nothwendigkeit der Kunst innerhalb des Gottesdienstes zu erweisen, als auch die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Kunst, den kirchlichen Styl derselben zu bestimmen. Somit muß unser erstes Lehrstück vom Gottesdienst und der gottesdienstlichen Kunst handeln. Wie aber hiedurch alles Uebrige, was im Cultus nicht Kunstthätigkeit ist, als unserem Lehrfache fremd ausgeschieden ist, so scheidet sich sofort auch von den dem Cultus dienenden Künsten alles aus, was nicht in der Form

des Hymnus (das Wort im allgemeinsten Sinne genommen) zur Darstellung kommt; wir haben somit weder auf die kirchliche Architektur, noch auf die kirchliche Malerei, noch auf die kirchliche Rhetorik einzugehen, sondern einzig das poetische und musikalische Element in's Auge zu fassen. Diese beiden sind zwar nicht äußerlich zu trennen, so daß ein Moment des Gottesdienstes der Poesie, ein anderer der Musik anheimfiele; die ursprüngliche Einheit von Dichtung und Gesang, von Wort und Ton, besteht im Gottesdienste stets lebendig fort; gleichwohl hat die fortschreitende Bildung jede von beiden als besondere Kunst selbstständig entwickelt; der Dichter ist nicht als solcher auch schon der Tonsetzer, letzterer muß Vieles wissen und können, was jener nicht zu wissen noch zu können braucht und umgekehrt; und so muß auch die Hymnologie jedes von beiden für sich, wenn auch stets mit offenem Ausblick von dem einen zum andern hinüber, wissenschaftlich behandeln. Daher wird unser zweites Lehrstück die kirchliche Dichtkunst, unser drittes die kirchliche Tonkunst zum Gegenstand haben. Die Geschichte beider im Allgemeinen und im Besondern nehmen wir nicht als einen Theil unserer Disciplin mit auf, um für diese den Charakter einer Theorie streng zu behaupten; desto freier aber werden wir das geschichtliche Material, für dessen rein historische Darstellung schon anderweitig — wie oben dargethan wurde — sattsam gesorgt ist, für die theoretische Ausführung benützen.

Der Gottesdienst und die kirchliche Kunst.

1.

Aller Gottesdienst ist eine besondere Art gemeinsamen menschlichen Handelns, nemlich diejenige, welche dem religiösen Leben, als einem zunächst innerlichen, zum Ausdrucke dient. Es ist nothwendig, gleich von vorn mit einer Definition dieses Inhalts sich gegen Auffassungen zu erklären, die, statt die Sache einfach, wie sie ist, zu begreifen, vielmehr unter der Botmäßigkeit falscher dogmatischer Voraussetzungen und überkirchlicher Interessen stehen, in Folge deren insbesondere die Verbindung der Kunst mit dem Cultus niemals zu klarer Erkenntniß gebracht werden kann. Faßt man nemlich den Gottesdienst nicht als menschliches, sondern als göttliches Thun, als ein Handeln Gottes mit den Menschen, so kann zwar dagegen nicht der Einwand erhoben werden, daß dies nicht mehr Gottesdienst heißen könne, indem ja dann nicht der Mensch seinem Gott, sondern Gott dem Menschen einen Dienst leisten würde; mit dieser Entgegnung wäre darum nicht aufzukommen, weil auch diejenigen, die im Gottesdienste sich nur Gott als activen, den Menschen als passiven Theil denken, doch natürlich mit einschließen, daß der Mensch, daß die Gemeinde sich vor Gott stellt, sich zu seinem Handeln, seinem Wirken auf sie empfangend verhält, es ist auch, z. B. im Hinblick auf Luc. 10, 38—42. nicht zu leugnen, daß der beste, angenehmste Dienst, den wir Gott erweisen können, der ist, daß wir, mit den alten Mystikern zu reden, uns gänzlich ihm lassen, nicht aber auf eigene Hand

irgend etwas anstellen, was, wie wir meinen, er sich zur Ehre rechnen oder als einen geleisteten Dienst wohlgefällig aufnehmen soll. Hat jene Ansicht an dieser allgemeinen, auf dem evangelischen Princip von Gnade und Rechtfertigung beruhenden Wahrheit einen Halt, so kommt dazu noch das Specielle, daß gerade der christliche Gottesdienst seinen Höhepunct hat im Sacrament des Altars, in welchem, wenigstens nach lutherischer und selbst nach calvinischer Anschauung, das Empfangen der göttlichen Gabe die Hauptsache ist, also nicht das menschliche, sondern das göttliche Thun der ganzen Handlung ihren Inhalt und Werth gibt; daß ferner auch die Predigt doch gemeinhin als Gottes Wort vor die Gemeinde treten soll; daß endlich in allen Handlungen der Absolution und Benediction der fungirende Geistliche nicht als Mund der Gemeinde, sondern als Mund Gottes redet. So läge es nahe, im Gottesdienst wenigstens ein göttliches und ein menschliches Thun als zusammenwirkend, als einander correspondirend zu denken; auf die menschliche Seite fiele alsdann vornemlich dasjenige, was den Gegenstand der Hymnologie ausmacht; im Choral, der jedenfalls weitaus das wichtigste Moment unter allem Poetischen und Musikalischen ist, was der evangelische Cultus in sich schließt, ist offenbar die Gemeinde in voller Activität, welcher gegenüber jener „Mund Gottes“, der Liturg, sich stille verhält oder nur eben wie jedes andere Gemeindeglied sich rein für seine Person mitbetheiligt. (Daß der Geistliche wenigstens das Kanzellied, das gesungen werden soll, bestimmt, kann hiegegen nicht in Betracht kommen.) Dies ist auch, mehr oder weniger klar, von denen zugestanden, die das Hauptgewicht auf das göttliche Thun legen. Stip z. B. definirt (a. a. O. S. 59) den evangelischen Gottesdienst so: er sei Beides, der Dienst, damit Gott uns dient, und der Dienst, damit wir Gotte dienen, also sacramentum und sacrificium zusammen; noch genauer und treffender hat Caspers (Grundlinien zur praktischen Theologie, in Kliefoths theol. Zeitschrift, II. Jahrg. 1861. 1. Heft S. 128), obgleich er allen Gottesdienst, wie überhaupt alle die Thätigkeiten der Kirche, die den Lehrgegenstand der praktischen Theologie

bilden, als ein Thun des heil. Geistes betrachtet, doch im Gottesdienst wieder eine heilige Ruhe und eine heilige Thätigkeit unterschieden, und auf die erste Seite das Empfangen und Genießen, also Sacrament und Segenswort, auf die zweite den Kirchengesang und das Kirchengebet gestellt. Aber erstlich ist dann die Frage, ob beide Momente im Gottesdienst dergestalt geschieden werden können, daß der eine gottesdienstliche Act rein auf die eine, der andre auf die andere Seite fiele? ob also z. B., wo die Gemeinde selbstthätig handelt, das menschliche, wo der Geistliche ihr gegenübertritt, das göttliche Thun zu erkennen wäre? oder ob auch der Geistliche bald an der Spitze der Gemeinde als deren Repräsentant das Menschliche, bald im Gegensatz zur Gemeinde als Repräsentant Gottes das Göttliche zum Vollzug brächte? Manche Constructionen des Gottesdienstes sind wirklich auf solch eine Repartition gebaut; aber sie scheitern, sobald man consequent verfahren will, allesammt daran, daß im gottesdienstlichen, wie überhaupt im christlichen Leben das göttliche und das menschliche Ingrediens niemals mechanisch auseinandergehalten, gleichsam an zwei Orte gestellt werden kann, sondern das göttliche immer im menschlichen, das menschliche immer getragen, durchdrungen, gesättigt vom göttlichen sich offenbart, ganz gemäß dem Einssein des Göttlichen und Menschlichen in Christus, in dessen Person und Leben man auch schlechterdings nicht von einzelnen Eigenschaften, Handlungen oder Begebenheiten sagen kann, diese gehört seiner menschlichen, jene seiner göttlichen Natur an; sagt doch die Schrift selbst von demjenigen, worin die äußerste Spitze, die weiteste Entfernung des Menschlichen vom Göttlichen gegeben ist, vom Tode Christi: er habe sich Gott geopfert durch den ewigen Geist (Hebr. 9, 14.), und (2, 9.) er habe durch Gottes Gnade für jeden Menschen den Tod geschmeckt. Fassen wir die Sache aber ganz concret, so wird die Unmöglichkeit solch einer Scheidung vollends unzweifelhaft klar. Ist die Predigt wirklich ein rein göttliches Thun? Ist der Prediger nichts als ein Sprachrohr für den heil. Geist? Wie viele rein menschliche Vermittlungen, die schon in der gesammten theologischen

Vorbildung, und zuletzt noch in der Meditation über den jedesmaligen Predigttext, in der Gewinnung, Anordnung, Ausführung der Gedanken, in der Abwägung selbst der einzelnen rednerischen Wendung liegen, müssen jedem Predigtacte vorangehen, und wie wenig von göttlichem Geiste, von göttlicher Kraft und Weisheit würde zum Vorschein kommen, wenn der Prediger jene menschlichen Vermittlungen verschmähte! Aber selbst auch das Sacrament — wir mögen ein noch so hohes Gewicht auf die durch dasselbe geschehende Darreichung überirdischen Gnadengutes legen, es ist doch immer das Herzutreten (vgl. Hebr. 10, 22.) „mit wahrhaftigem Herzen in völligem Glauben“ ein vom Willen abhängiges menschliches Thun; und so streng wir in den Einsetzungsworten auf dem „das ist mein Leib“ ꝛc. halten mögen, es steht doch auf gleicher Linie und hat gleichen Nachdruck der Befehl: „das thut zu meinem Gedächtniß.“ Definirt man den Cultus als göttliches Thun, als Handeln Gottes mit dem Menschen, so werden die Momente des Gottesdienstes zu Momenten der Heilsordnung, ebendamit aber das absolut freie göttliche Thun an einzelne, durch menschliche Ordnung bestimmte Zeitpuncte gebunden; es ist auch theoretisch eine grobe Begriffsverwechslung: die Thatsache und die Feier der Thatsache sind zwei verschiedene Dinge; Gott hat Jesum auferweckt, das Fest seiner Auferstehung aber feiert die Gemeinde; der den heil. Geist in der Menschen Herzen sendet, das ist Gott, Pfingsten aber feiert die Gemeinde. Anders scheint es sich nur mit dem Abendmahle zu verhalten, da dies seiner Natur nach nicht eine einmal vollendete Thatsache ist, sondern eine Gabe, in welcher sich der Herr selber, so oft sie empfangen wird, persönlich als den Geber bekennt. Aber dasselbe ists mit dem Worte, das er uns gegeben; so oft wir es vor uns nehmen, spricht er selbst zu uns; dasselbe ists auch mit den großen Heilsthatsachen: auch des Herrn Geburt und Tod, Auferstehung und Himmelfahrt sind für uns nicht blos Thatsachen, die wir uns ins Gedächtniß rufen, sondern sie werden für uns zu neuen, innerlich erlebten Thatsachen, er wird in uns geboren, wir sterben und leben mit ihm. Alles das Thatsächliche also,

was wir feiern, das ist zugleich eine Fülle von Kräften, die immer alsobald auf uns wirken, sobald wir das Gemüth ihnen öffnen; die Quellen des Heils und Lebens hat uns Gott aufgethan, sie strömen durch Wort und Sacrament, von ihm aus, uns zu; aber daß wir nun gemeinsam, zu bestimmten Zeiten, in bestimmten Ordnungen an diesen Quellen uns lagern, daß wir, von allem andern Thun uns lossagend, aus diesen Quellen gemeinsam schöpfen, in würdigen Formen, in goldenen und silbernen Schalen die Gabe genießen und Gott den Herrn dafür preisen: das ist unser Gottesdienst, und das ist denn doch menschliches Thun. Der Herr handelt freilich darunter selbst mit dem Menschen, er benützt diesen Weg, wie er viele andere Wege benützt, um an den Menschen zu kommen, um sein Werk in demselben zu beginnen oder zu fördern, aber dies geschieht in der Stille, dazu nimmt er jeden besonders: das aber, was sichtbar wird, das, was gemeinsam in kirchlicher Ordnung, also eben gottesdienstlich gethan wird, das ist nicht mit jenem innern, stillen, individuell bestimmten, an keine Form gebundenen Gotteswerke zu verwechseln. Wir werden hierauf unten noch einmal zurückkommen.

Ist es somit jedenfalls unzulässig, den Gottesdienst einseitig als ein Thun Gottes zu fassen, so gehen wir noch weiter und sagen fürs zweite: eine Theorie des Gottesdienstes, als Theil der praktischen Theologie, muß sogar das Hauptgewicht auf die menschliche Seite legen, sie hat den Cultus als ein menschliches, der menschlichen Freiheit anheimgegebenes Thun zu begreifen. Jeder weiß, daß hier einer der einleuchtendsten Gegensätze zwischen Altem und Neuem Testament vorliegt. Dort war der Cultus mit einer bis ins Kleinste gehenden Genauigkeit und Vollständigkeit durchs Gesetz vorgeschrieben; nicht mehr, nicht weniger als die Vorschrift forderte, durften Gottesdienste gehalten und Opfer gebracht werden, wiewohl das nachexilische Judenthum durch die jetzt erlebten nationalen Ereignisse sich veranlaßt fühlte, darauf bezügliche Gedächtnißfeiern dem alten Cultus beizufügen und der Pharisäismus auch hierin an den Kern des Gesetzes allerlei Satzungen anschwemmte. Christus aber hat keinerlei Vorschrift für

gottesdienstliche Acte hinterlassen, geschweige denn schon während seiner irdischen Laufbahn Institutionen dieser Art ins Leben gerufen. Er hat wohl die Seinigen beten geheißen, aber weder Zeit noch Ort für gemeinsames Gebet bestimmt; er hat sie wohl das Vaterunser gelehrt, aber nicht die mindeste Andeutung gegeben, daß dasselbe als stehende liturgische Formel in den Versammlungen der Gläubigen gebraucht werden soll. Er hat diejenigen selig gepriesen, die seine Worte hören, sie bewahren und darnach thun; die Jünger sollen bleiben an seiner Rede (Joh. 8, 31.), seine Worte sollen in ihnen bleiben (Joh. 15, 7.): aber daß man künftig seine Reden an einem bestimmten Tag in der Woche gemeinsam lesen, daß Einer aus der Mitte der Gemeinde sofort eine auslegende und anwendende Rede darüber halten, daß man zur Erhöhung der Feierlichkeit vorher und nachher ein geistliches Lied singen soll: davon hat er Nichts gesagt. Von den einzigen Handlungen, die er wirklich als Acte mit dem Charakter der Feierlichkeit angeordnet hat, die die Kirche unter dem gemeinsamen Namen Sacramente befaßt, ist die Taufe, so wie sie gestiftet wurde, gar kein Cultusact, (die alten Baptisterien befanden sich deßhalb außer dem Kirchengebäude), sondern sie fällt ins Gebiet der Mission und Katechese, erst als Kindertaufe tritt sie in die Reihe der innerkirchlichen, gottesdienstlichen Functionen; nur das Abendmahl hat, wenn wir die Einsetzung genau nehmen, wie sie in den neutestamentlichen Berichten vorliegt, ganz ausgeprägt die Gestalt einer Gedächtnißfeier, die der Herr von den Jüngern wiederholt haben will; aber auch diese einzige eigentlich cultische Vorschrift gibt doch nur die Substanz der Handlung, ohne daß über die Form, in welcher sie begangen, über die Worte, die dabei gesprochen werden, über die Ordnung, die in Bezug auf das Darreichen und Empfangen stattfinden soll, über das Wie oft? irgend eine Andeutung gegeben wäre, so daß selbst an diesem einzigen substantiell feststehenden Puncte doch das Accidentielle, das bei einer feierlichen Handlung nichts weniger als gleichgültig ist, das vielmehr fest geordnet und zum angemessenen Ausdruck der in der Handlung liegenden Idee geeignet sein muß, völlig der freien

Gestaltung der Gemeinde überlassen blieb. Wir sagen: der Gemeinde; denn auch die Apostel haben, soweit wenigstens die neutestamentlichen Schriften uns in ihre Wirksamkeit einen Einblick gewähren, nichts dergleichen, gestützt auf ihre apostolische Autorität, angeordnet; nicht einmal die Feier eines Sonntags oder eines Festes wird Apg. 15 den Heidenchristen zur Pflicht gemacht; was irgend von neutestamentlichen Spuren urchristlicher Gottesdienste vorhanden ist, das setzt entweder eine schon in Gang gekommene Sitte voraus, oder ist es nur bestimmt (wie namentlich die Ausführungen von Paulus 1 Kor. 12—14), Unordnungen zu steuern, die gerade durch ihr Vorhandensein beweisen, wie wenig noch das gottesdienstliche Leben der Kirche eine feste, liturgische Haltung gewonnen hatte. Gerne wohl hätten deßhalb diejenigen, die in geistlichen Dingen nur unter Autorität eines Schriftbuchstabens denken und handeln zu dürfen glauben, zurückgegriffen auf das Alte Testament, und man hat noch neuerlich behaupten gehört (s. Caspers, a. a. O. S. 130), die Kunst im christlichen Cultus müsse sich an die Kunst anlehnen, die im alttestamentlichen Cultus ihren Platz gefunden, weil nur diese eine göttliche Kunst sei — eine Behauptung, auf welche wir unten zurückkommen werden; — der Abstand aber zwischen dem jüdischen Tempel mit seinem Schlachtgeräthe und Opferrauch und zwischen einer Christenkirche mit Predigt, Orgel und Gemeindegesang ist so gewaltig, daß wenigstens eine christliche Gottesdienstordnung nimmermehr aus dem Exodus oder Leviticus abgeleitet werden kann. Die römische Kirche, die auch für ihren Cultus einer göttlichen Auctorität bedarf, um die Theilnahme an demselben zu einem Acte des Gehorsams und einer Bedingung der Seligkeit zu machen, handelt ganz consequent, wenn sie diese Auctorität den Trägern des heil. Geistes, dem Papst und Episkopat zuschreibt; ebenso consequent aber hat ihrerseits die evangelische Kirche in ihren Bekenntnissen alles Ceremoniell, d. h. die einzelnen Formen des Cultus, durch welche das Substantielle, schlechthin Nothwendige und Gemeinsame, das Wort und Sacrament, erst seine gesicherte Stelle, sein geordnetes Verhältniß zum gesammten

Kirchenleben erhält, für ein adiaphoron, für etwas der Freiheit der einzelnen Kirchenregimente Anheimzustellendes erklärt; eine Freiheit, von der dann auch in größerem und kleinerem Umfange Gebrauch gemacht wurde. Fragen, wie diese: wann, wie oft, über welche Texte gepredigt, wie oft Communion gehalten, welche Acte der Segnung und wie dieselben an Kindern, Brautleuten u. s. w. vollzogen, wie die belehrenden und ermahnenden Formulare, die Gebete, die Segensworte abgefaßt werden, welche Geberden, welche Gewänder amtlich in Gebrauch kommen sollen — solche Fragen können nur beantwortet werden durch Urtheile des Geschmacks und des Verstandes, — wie sich von selbst versteht, eines christlich gebildeten Geschmacks und Verstandes; auch die in unsren Tagen so reichlich gepflogenen Verhandlungen über Composition des Gottesdienstes, über Zweitheiligkeit oder Dreitheiligkeit desselben, über Abrenuntiations-, Benedictions- und andere Formeln zeigen deutlich, daß hier ein menschlicher Ordnungssinn zum Dienste des Heiligthums aufgeboten wird, wie auch Paulus 1 Kor. 14, 40. zwar fordert, es soll in der Gemeinde-Versammlung alles εὐσχημόνως καὶ κατὰ τάξιν geschehen, aber was nun der Anstand erheische und was Ordnung sein solle, dem Urtheil der Leser selbst überläßt. (So beruft er sich auch 1 Kor. 11, 13. 14. für eine Anstandsregel auf das eigene Gefühl, den natürlichen Anstandssinn seiner Leser.)

Ein menschliches Handeln ist das gottesdienstliche Thun, ebenso frei hervorgehend aus dem religiösen Triebe, wie das sittliche Thun aus dem sittlichen Triebe. Wohl sind diese beiden dem Menschen anerschaffenen, durch die Erlösung und Heiligung in Christo zu ihrer vollen Kraft und Wirksamkeit gebrachten Grundtriebe in ihrer Lebensoffenbarung vielfach eins; nicht nur stützt sich der sittliche Trieb im Christen wesentlich auf religiöse Motive — alles, was der Christ thut, er esse nun oder trinke, oder was er thut, das thut er seinem Herrn zu Ehren —; sondern die christliche Sittlichkeit schließt eben darum auch specielle Handlungen in sich, die durchaus religiöser Natur sind, die man schlechtweg gottesdienstlich nennen kann; es geht

aus der Liebe zu Gott das Lob Gottes, das Gebet hervor. Deßhalb haben christliche Moralisten es schon versucht (wie Leß, 1780), die ganze Ethik unter den Begriff des Gottesdienstes, des inneren und des äußeren zu subsumiren, und noch Schleiermacher hat wenigstens einen Finanzheil der Moral, die Tugenden der Keuschheit, Geduld, Langmuth und Demuth unter der Kategorie: Gottesdienst im weitern Sinn abgehandelt. (Chr. Sitte, S. 599—620). Außerdem treffen beide Gebiete in aller christlichen Ethik darin zusammen, daß die Lehre von der Selbsterziehung oder den Tugendmitteln den Christen anweist, auch den Gottesdienst und dessen einzelne Acte treu zu benützen, um dadurch seinem Geistesleben immer wieder Nahrung zuzuführen und es frisch und kräftig zu erhalten. Das N. T. gebraucht den Ausdruck Gottesdienst, *θρησκεία* Jak. 1, 26. 27. *λατρεία* Röm. 12, 1. geflissentlich nicht von einer Cultushandlung oder Cultusordnung, sondern von Handlungen, die durchaus in das sittliche Gebiet fallen; in der ersten Stelle wird das Besuchen der Wittwen und Waisen in ihrer Trübsal und die Reinhaltung der eignen Person von aller Befleckung der Welt als der einzig wahre, reine und darum Gott gefällige Gottesdienst bezeichnet; in der zweiten heißt die selbst den Leib bewahrende und Gott weihende Heiligung unsrer ganzen Person der vernünftige, also allein menschen- und christenwürdige Gottesdienst, wogegen dieser Name in dem uns geläufigen Sinne von christlichen Versammlungen und deren Andachtsübungen — z. B. Apg. 2, 42. 1 Kor. 11, 20. Eph. 5, 19. 20. Kol. 3, 16. Hebr. 10, 25. beharrlich nicht gebraucht wird. Im Gegensatze zu Vorstellungen, die von der Gedankenlosigkeit und religiösen Oberflächlichkeit immer wieder gehegt werden, als ob das gottesdienstliche Thun ein Gott wohlgefälligeres sei und ein höheres Verdienst erwerbe, als die gemeine Sittlichkeit des Lebens, muß an jener neutestamentlichen Fassung des Begriffes Gottesdienst mit allem Ernste festgehalten werden. Aber diese manchfachen Berührungen und wechselseitigen Beziehungen heben den Wesens-Unterschied nicht auf.

Wenn es nemlich gleich vollkommen wahr ist, daß die innere

Nöthigung, christlichen Sinn, Liebe, Vertrauen, Hoffnung u. s. w. nicht scheu wie ein gefährliches Geheimniß oder eine Niemanden etwas angehende Privatangelegenheit zu verbergen und zu verschweigen, sondern das, wovon das Herz voll ist, auch auszusprechen, das Licht, das Gottes Hand in uns angezündet hat, auch leuchten zu lassen, — sich befriedigen muß im rechtschaffenen Wandel; wenn es gleich stets dabei sein Bewenden hat, daß das beste Bekenntniß dasjenige ist, das durch die That abgelegt wird: so läßt dies alles doch immer noch in der Seele einen Raum offen, auf dessen Ausfüllung eben jener specifisch religiöse Trieb hindrängt. Mit all seinem sittlichen Handeln ist der Christ noch zeitlebens hineingestellt und verflochten in den Complex des αἰὼν οὗτος. Theils muß er sein Christenthum bewähren im unabläßigen Kampfe mit dieser zeitlichen Welt; dasselbe besteht nach dieser Seite eben darin, daß er der Welt gegenüber seine christliche Freiheit behauptet; theils aber ist seine Sittlichkeit in ihrer wirklichen, praktischen Ausübung auf die mannigfaltigste Weise bedingt durch materielle Zwecke, an denen sich des Herzens Sinn und Meinung offenbaren muß. Will ich z. B. die Pflicht der Wohlthätigkeit erfüllen, so tritt zu dem reinen Kern meiner Gesinnung etwas hinzu, das dieser Welt angehört, nemlich der Nothstand des Nebenmenschen, so wie die Mittel, die ich zur Linderung für ihn aufbringen muß; bin ich ein fleißiger Mann im Berufe, ein treuer Haushalter über das mir Anvertraute, so kann ich das nur sein in der Handhabung materieller Dinge; übe ich Gerechtigkeit, so muß, um Jedem das Seine zuzutheilen, ein Object socher Rechte vorhanden sein; übe ich Versöhnlichkeit, so ist das nur möglich, wann ich zuvor eine Beleidigung erlitten habe; bin ich aufrichtig und wahrheitsgetreu in all meinen Reden, so muß mir die Welt und das Leben in ihr den Stoff dazu liefern. So ist das Leben des Christen, ob auch seinem Wesen nach ein überweltliches, mit Christo in Gott verborgenes (Kol. 3, 3.), doch in seinem jetzigen Offenbarwerden, in seiner Bethätigung an die Welt gebunden; er hat sich auf jedem Schritte mit ihr entweder abzugeben oder auseinanderzusetzen. Mit einem Wort:

alle Sittlichkeit ist ein Arbeiten, ein Laufen durch Geduld in dem Kampf, der uns verordnet ist. („O Leben, Arbeit, Mühe, Ringen, nach kurzem Lenz des Sommers Gluth" — beginnt ein Lied von Christian Gottlob Kern.) Dieses Arbeiten und Ringen ist aber für den Christen kein endloses; er kennt die Ruhe, die dem Volke Gottes vorhanden ist, eine Ruhe, die kein Müßiggang, kein faules, schwelgerisches Genießen, sondern ein Liebesleben, ein Entfalten aller Kräfte, ein freudiger Dienst Gottes ist. Diese Ruhe aber, wie sie der Gegenstand seiner Hoffnung ist, wie sich eben darum seine Gedanken immer wieder am liebsten auf diesen Punct sammeln, so tritt sie als momentaner Ruhepunct schon jetzt ins Erdenleben herein; was in voller Wirklichkeit erst ein Zukünftiges ist, das hält sich die Christengemeinde schon gegenwärtig, denkt nicht nur daran als an ein dereinst Kommendes, sondern stellt es schon objectiv dar, anticipirt dasselbe, vergißt auf einen Augenblick alles, was dahinten ist, legt alles bei Seite, und lebt so auf einen Augenblick schon ein überirdisches Leben. Dieser Charakter einer Anticipirung, den der christliche Gottesdienst an sich trägt, wenn er auch in der gemeinen Praxis oft gar sehr verwischt wird, erweist sich auch in dem merkwürdigen Umstande, daß unter den neutestamentlichen Büchern nur ein einziges die Idee eines christlichen Cultus in voller Bestimmtheit und mit klaren, concreten Zügen hervortreten läßt, nemlich die Apokalypse, welche eine Anzahl von Scenen enthält, in welchen das liturgische, das poetische und musikalische Element des Dienstes im Heiligthum deutlich und in einer gewissen Fülle hervortritt (so die Adorationen 4, 8 ff. 5, 8. 9 ff. 7, 10 ff. u. a. m., so die Hymnen, Intonationen und Responsorien sammt den Harfen 4, 9. 5, 8. 13. 14, 2. 3. 19, 4.). Der Schluß, den Harnack (der altchristliche und altkatholische Gottesdienst S. 161) daraus zieht, daß zur Zeit der Abfassung der Apokalypse die Psalmodie im Gemeindegottesdienst (jedenfalls wäre wohl richtiger zu sagen: die Hymnodie) schon sehr entwickelt gewesen sein müsse, trifft nicht zu; das vielmehr ist gerade an diesem Puncte significant, daß der christliche Geist einen ausgebildeten, wenn auch noch stark an den

alttestamentlichen Tempeldienst erinnernden Cultus zwar bereits vor Augen hat, aber ihn nur in einer andern Welt vor sich gehen sieht, während die Gemeinde auf Erden noch dergleichen Nichts in ihrer Mitte aufzuweisen hat; es ist, wie 1 Kor. 11, 20. der Ausdruck *συνέρχεσθαι ἐπὶ τὸ αὐτό*, wie auch Hebr. 10, 25. der Ausdruck *ἐπισυναγωγή* andeutet, wie in den neuen Gemeinden schon der Mangel eines Kirchengebäudes und die Beschränkung auf Privatlocale es mit sich brachte, noch keine Festversammlung, sondern ein Zusammensein, theils einer Schule, theils einem Freundeskreise entsprechend. Das Leben war noch ganz verschlungen in jenen Kampf, alle Idealität, alle Poesie lag noch in der Zukunft und ihrer Herrlichkeit, und je näher man sich diese schon dachte, um so weniger machte sich das Bedürfniß fühlbar, sie schon jetzt in der Gestalt der Feier zu anticipiren. Man lauschte im Geiste den durch das apokalyptische Medium vernehmbaren Hymnen der Seligen und Engel, man hörte aus der himmlischen Ferne ihre Harfen klingen, aber selber griff man, wenn auch die Aufforderung des Apostels Eph. 5, 19. und Kol. 3, 16. befolgt wurde, doch mit solcher Macht, in solch vollen Accorden noch nicht in die Saiten; saß doch auch das neue Israel noch an den Wassern zu Babel.*) Erst als jene Erwartung einer nahen Parusie unerfüllt blieb und sich der Gegenstand der Hoffnung und Sehnsucht in eine unbestimmte Ferne zurückzog, stiegen jene apokalyptischen Cultusbilder ins irdische Gemeindeleben selbst hernieder; Hoffnung und Sehnsucht befriedigten sich jetzt an der momentanen, aber regelmäßig wiederkehrenden Feier; die weißen Kleider der Auserwählten im Himmel wurden jetzt sichtbar als Fest- und Sonntagsgewänder; die neuen Lieder erklangen jetzt auf Erden; es trat aus der Reihe der Tage der Sonn- und Festtag heraus als Vorgenuß des ewigen Sabbaths; es erhoben sich Kirchen, deren Mauern das Heiligthum von der gemei-

---

*) Gerade die oben citirten Stellen lassen in den Ausdrücken λαλοῦντες, διδάσκοντες, νουθετοῦντες, welche hier dem Gebrauche der Hymnen u. s. w. einen sehr praktischen Zweck setzen, deutlich erkennen, daß es nicht der reinpoetische Gesichtspunct ist, von dem aus das Liedersingen empfohlen wird.

nen Welt abschlossen, die draußen lärmend sich umtrieb, und deren innere Pracht des Himmels Herrlichkeit symbolisirte; war doch, wie man weiß (vgl. z. B. Bähr, protestant. Gottesdienstordnung, Karlsruhe 1856. S. 67), in den ältesten Basiliken das Innere der Apsis mit Scenen aus der Apokalypse bemalt, „um der Gemeinde auf Erden den himmlischen Gottesdienst als Vorbild vorzuhalten.“ Nicht aber ist alles dies so zu verstehen, als ob der christliche Gottesdienst, weil in ihm die Gemeinde sich schon als ecclesia triumphans selber anschaute, weil sie in ihm sich schon ihrer zukünftigen Freiheit und ewigen Ruhe freute, auch blos einen eschatologischen Inhalt gehabt hätte; wie die Seligen in der Apokalypse das Lamm preisen, das erwürgt ist und uns erkauft hat mit seinem Blute, so bildet auch im irdischen Gottesdienste das Ganze der göttlichen Heilsoffenbarung vom Anfang bis zum Ende, Christus als das A und als das O, den Inhalt der Gedanken, die unerschöpfliche Quelle der Freude; der Blick auf Gottes welterlösende Thaten macht den Gottesdienst zu einer Gedächtnißfeier, zu einem steten Wiedererleben des längst Geschehenen, das ja, ob es gleich in die sichtbare Welt und ihre Geschichte eingriff, doch seinem Inhalt und seiner Bedeutung nach überirdischer Natur war; der Glaube und die Liebe, davon die Herzen voll waren, gab sich ebenso zugleich einen gemeinsamen, reinen Ausdruck und offenbarten den in der Gegenwart vorhandenen, sonst unter dem Weltleben verdeckten oder nur vereinzelt zum Vorschein kommenden Reichthum an geistigem Besitz; und so sehr all das schon im Moment der Feier das Gefühl der Seligkeit hervorrufen mußte, so schärfte doch eben gerade das Momentane solcher Festfreude, die nach wenigen Stunden wieder der Prosa des Erdenlebens Platz machen mußte, um so mehr das Verlangen nach einem Sabbath ohne Ende, wie noch heute unsre Sonntagslieder ihren Schluß in solch einem „Ausblick in die Ferne der lichten Ewigkeit“ finden. — Auch das kann nicht die Meinung sein, als ob aus der obigen Unterscheidung des Cultus von dem täglich und stündlich durch die Uebung alles christlich Guten sich vollziehenden Gottesdienst folgte, daß dieser letz-

tere durch den ersteren jedesmal unterbrochen, während der Dauer des ersten der zweite sistirt wäre. Denn erstens ist das gottesdienstliche Thun immerhin ein wesentlich christliches Thun, es fällt daher in den Gesammtbereich der christlichen Sittlichkeit und Sitte. Die Ethik hat zwar nicht allein darüber zu verfügen, weil zwischen demjenigen Beten, Bibellesen, Ermahnen u. s. w., das für Jeden eine Christenpflicht ist, und zwischen der liturgischen Oration, Lection und Paränese ein Unterschied ist, sofern letztere noch von anderweitigen, rhetorischen, ästhetischen Motiven abhängt. Aber nachdem einmal ein Gottesdienst existirt, so hat die Ethik darauf hinzuweisen, daß die Theilnahme am Vollzuge desselben ebenso sehr kirchliche Pflicht, ein Gebot des kirchlichen Sinnes, des kirchlichen Patriotismus, als auch ein Mittel zur Erbauung, also eine zur Selbsterziehung gehörige Pflicht ist. Außerdem aber scheidet sich dasjenige, womit wir Gott im Leben, im werktäglichen Handeln oder Leiden zu dienen, d. h. uns als seinem Willen uns unterwerfend zu beweisen haben, von dem gottesdienstlichen Thun im Cultus keineswegs so ab, daß in letzterem jenes völlig vergessen würde und die feiernde Gemeinde sich ohne Rücksicht auf praktischen Werth in den Wolken und Nebeln religiöser Ueberschwenglichkeit umtriebe. Was irgend das christliche Sittengesetz in sich schließt, das hat theils in Form von Bekenntniß, Gelübde, Bitte und Fürbitte, theils als Ermahnung in homiletischer oder liturgischer Form auch seinen legitimen Platz innerhalb des Gottesdienstes, weil es ein Stück Christenthum ist; wenn auch allerdings die Specialitäten der Moral, eben weil sie zu sehr der Prosa des Alltagslebens angehören, nicht in die Liturgie und den Hymnus, ja auch in die Predigt nur in beschränkter Weise gehören. Aber die Beziehung des gottesdienstlichen Thuns auf den Inhalt des Sittengesetzes ist nicht die, daß irgend ein sittliches Problem damit gelöst werden sollte, sondern es wird dasselbe nur gedankenmäßig dem Geiste vorgehalten; was der Gottesdienst in dieser Hinsicht zu Stande bringt, ist nur etwa die Reue über Versäumtes oder der Vorsatz, das Gelübde, die Lust zur Vollbringung, während die Vollbringung selbst

schon außerhalb seiner Grenzen fällt. Wir können hier schon sagen: am Stamme christlichen Lebens ist der Cultus die Blüthe, die Sittlichkeit die Frucht; jenem eignet das Prädicat des Schönen, dieser das Prädicat des Guten; jener geht immer vorüber, — es ist nur Ein Sonntag unter sieben Tagen, wie nur Eine Blüthenzeit im Jahre, — diese muß das ganze Jahr vorhalten. Die Frucht erwächst nicht aus der Blüthe, sondern aus Stamm und Wurzel, die Blüthe muß zurücktreten, muß abfallen, damit die Frucht kommen kann — so tritt der Cultus immer wieder zurück, um dem praktischen Leben mit seinen Arbeiten und Kämpfen Platz zu machen; aber wenn die Blüthezeit durch Frost oder Nässe verdorben wird, dann wird auch die Frucht keine kostbare sein. —

Ein menschliches Thun also ist der Gottesdienst, und zwar ein gemeinsames christliches Handeln, ein Handeln der Gemeinde, durch welches sie sich über die Prosa ihres zeitlichen Daseins momentan erhebt, ihre künftige Ruhe, Freiheit und Seligkeit schon feiert, d. h. in idealer Weise sie darstellt und genießt und damit ebenso ihres Lebens in Gott, ihrer Gemeinschaft mit Gott, ihrer ewigen Güter und Rechte immer neu inne wird, wie sie sich selbst auch als Einheit, als communio sanctorum anschaut, was zwar immer nur sehr partiell geschehen kann, da es immer nur die Localgemeinde ist, die ihre Gottesdienste regelmäßig feiert und auch ein größerer Zusammenfluß doch immer nur einen sehr kleinen Bruchtheil der Gesammtkirche zu gemeinsamem Handeln persönlich vereinigt, — was aber dennoch genügt, um im Gegensatze zu der durch das Alltags- und Berufsleben bedingten Zerstreuung der Gemeindeglieder, wo jeder seinen eigenen Posten einzunehmen hat, den vollen Eindruck der Gemeinschaft in Christo, der „Einigkeit im Geist durch das Band des Friedens“ (Eph. 4, 3.) zu geben, — ein Eindruck, mächtig genug, um den einzelnen Christen über alle Isolirtheit zu erheben und seine Brust durch das Gefühl der Gemeinschaft zu erweitern. Dieses Thun aber, obgleich es ein menschlich-freies, auch durch kein göttliches Gebot normirtes, sondern durch menschliche Anordnung und Uebereinkunft zur

Sitte sich gestaltendes ist, trägt darum dennoch nicht den Stempel der Willkür und der Nichtigkeit, der sonst dem Menschlichen aufgedrückt ist, wo es im Gegensatz zum Göttlichen steht. Denn in solchem Gegensatze befinden wir uns auch in der That nicht. Wenn wir oben auf den Unterschied aufmerksam machten zwischen der minutiösen Ausführlichkeit des mosaischen Ritualgesetzes und dem gänzlichen Stillschweigen des N. T. in Betreff des christlichen Ritus, so steht das im engsten Zusammenhange mit dem Gegensatze zwischen jüdischer Gesetzlichkeit und Gesetzes-Gerechtigkeit und zwischen evangelischer Freiheit. Der Christ thut, was er thut, als freier Mann, dem inneren Antriebe folgend; aber ebenso gewiß ist, daß, was er als Christ thut, was Gutes von ihm gedacht, gewollt, vollbracht wird, ein Werk Gottes ist, der beides schafft, das Wollen und das Vollbringen.*) Was Luther gethan, was A. H. Francke zu Stande gebracht — es waren freie, männliche Thaten, zu denen eben Männer gehörten, wie diese; und gleichwohl hat Jeder von ihnen volles Recht gehabt, sein Werk als Gottes Werk zu bezeichnen. So nun auch bildet die Gemeinde Christi auf Erden frei nach innerem Antrieb einen Gottesdienst aus sich heraus, findet nach eigenem Ermessen Formen dafür, die zum Theil wohl geeignet sind, zu allen Zeiten als Grundformen angeeignet zu werden, zum Theil aber auch zeitlich und räumlich bedingt und deßhalb manchfachem Wechsel unterworfen sind. Aber dieses freie Bilden ist doch zugleich immer hervorgegangen aus der Geistesfülle, die der Gemeinde inwohnt; es trägt also auch an diesem Puncte das menschliche Thun den göttlichen Antrieb, die göttliche Berechtigung und Weihe in sich; und in demselben Sinn, in welchem alles christliche Thun, das des einzelnen Subjectes wie das gemeinsame der Kirche, ein Wirken Gottes durch den Menschen, also auch das Resultat schließlich ein Werk Gottes ist, kann und muß dies auch vom Cultus gesagt werden. Aber dies ist gerade diejenige Seite der Sache, die nicht von der praktisch-theologischen Wissenschaft

---

*) Näheres darüber s. in des Vfs. „Moral des Christenthums" S. 180. 181.

(so wenig, als in Betreff des einzelnen Christenlebens von der Moral) zu entwickeln ist; diese hat vielmehr das kirchliche, wie die Moral das christliche Handeln rein als freies menschliches Handeln zu betrachten, das, obgleich vom heiligen Geiste gewirkt, nicht aufhört, menschlich frei zu sein; wird jene dogmatische Betrachtungsweise auch auf praktischem Gebiet angewendet, so kann nur Verwirrung daraus entstehen.

Es ist aber noch ein weiteres, bedeutendes Moment, das wir oben schon berührten, näher in's Auge zu fassen. Der christliche Gottesdienst ist nicht, wenn man so sagen will, eine pure Erfindung, die, je nachdem andere Individuen an der Spitze der Gemeinden gestanden hätten, möglicher Weise auch ganz anders hätte ausfallen können. Er hat zu seinem Kern einige fundamentale Bestandtheile, die die Christengemeinde aus der Hand des Herrn empfangen hat, nämlich das Wort und das Sacrament; und dies sind Dinge, in denen, auch wenn sie von Menschen verwaltet, d. h. ihrem Zweck und Wesen gemäß mitgetheilt werden, doch Gott der Wirkende ist; sie sind ja nicht nur Cultusacte, sondern Gnadenmittel. Dies eben hat Manche verleitet, sofort die gottesdienstlichen Acte kurzweg als Thaten Gottes zu bezeichnen, die durch den Geistlichen als das legitime Organ der Heilsthätigkeit Gottes in der Gemeinde vollzogen werden; consequenter Weise muß dann auch, wie oben ein Beispiel angeführt wurde, selbst Solches, was sich einer göttlichen Stiftung schlechterdings nicht rühmen kann, wie der Gesang der Gemeinde, mit sacramentalem Charakter ausgestattet werden. Ist wirklich Liturgie und Gesangbuch das ordnungsmäßige Vehikel für die rechtfertigende und heiligende Wirksamkeit Gottes in der Gemeinde, so hat Gott der Kirche die Vollmacht gegeben, seines Geistes Wirken nach ihrem Ermessen auf gewisse Termine zu verlegen und an gewisse äußerliche, satzungsmäßige Bedingungen zu binden, eine Vorstellung, die zwar mit klerikalen Tendenzen sehr wohl zusammenstimmt, aber mit der rechten Ehrerbietung gegen Gottes Majestät und freie Gnadenmacht durchaus nicht bestehen kann, welche sich zwar menschlicher Organe

nach ihrem Wohlgefallen bedient, niemals aber sich diesen unter Verschluß gibt. Vielmehr, wie die Gemeinde Christi kraft evangelischer Freiheit und in Folge richtiger Erkenntniß die Sabbathordnung, die im Alten Bunde zwangsweise geboten war, herübergenommen und als christliche Sonntagsfeier sich angeeignet hat: so hat sie kraft derselben Freiheit und in Folge gleich richtiger Erkenntniß jene hohen Gaben, die der Herr ihr geschenkt, in ihren Cultus aufgenommen, ja in den Mittelpunct desselben gestellt, während an sich diese Gaben ebenso auch außerhalb des Gemeindegottesdienstes existiren und ihre Wirkung ausüben konnten, wie denn namentlich die Verkündigung des Wortes noch lange Zeit nicht den Charakter der Predigt im cultischen Sinn, d. h. der Festrede, der feierlichen, künstlerisch gestalteten Ansprache, sondern den der Missionspredigt oder des katechetischen Lehrwortes hatte. Daß die Kirche wohlgethan hat, jene Gaben des Herrn zu Haupttheilen ihres Cultus zu machen, das wird in unsrem nächsten Capitel erörtert werden; aber daß sie selbst in der Aufnahme und Verwendung derjenigen Handlung, die — wie oben erwähnt — am meisten schon in der Art einer Feier aus der Hand des Herrn kam, nämlich des Abendmahls, ihre Freiheit der Gestaltung der cultischen Anordnung und Ausführung behauptet hat, das ist an den mannigfachen Formen zu sehen, mit welchen schon die Kirche des zweiten Jahrhunderts, z. B. in der sog. Präfation, die einfache Abendmahlsfeier, den einfachen Kern derselben, wie er in der Einsetzung geschichtlich vorliegt, umgeben hat; eine Einfassung des vom Herrn Gegebenen mit liturgischen Feierlichkeiten, die selbst das einfachste Abendmahls-Ritual, das von Zwingli 1525, nicht beseitigt, sondern nur mit Freiheit umgebildet hat. Solch freies Verfahren ist nicht ein eigenmächtiges Hinzuthun von Menschlichem zu Göttlichem, das eben so verwerflich wäre, wenn es in der Meinung geschähe, das Göttliche durch's Menschliche erst verschönern, erst zeitgemäß aufputzen zu wollen, wie wenn man darauf ausginge, auch an die menschlichen Formen die Wirkung des Göttlichen, z. B. den sacramentlichen Werth des Abendmahles zu binden. Sondern was der Herr seiner

Gemeinde an göttlichen Gaben und Kräften geschenkt hat, das ist ihr zur freien Verwendung in seinem Dienste anvertraut; wie der Haushalter, mit dem ja die Schrift so gerne den Christen vergleicht, über das ihm einmal Anvertraute eine gewisse freie Verfügung hat, nur mit der Bedingung, daß, auch was er nach eigenem Ermessen ohne specielles Geheiß des Herrn thut, doch den Zwecken, dem Sinne dieses Letzteren entspricht: so ist auch der Cultus eine freie Veranstaltung der mit den göttlichen Gnadengütern betrauten Kirche, die nur daran gebunden ist, daß, auch was sie in ihrem Festschmucke thut, dem Sinn ihres Herrn gemäß sei.

Freies menschliches Thun ist nun aber der Gottesdienst dennoch nicht in dem Sinne, als ob jeder Einzelne berufen wäre, ihn sich nach eigenem Gutdünken zu construiren. Wenn es zu seinem Wesen gehört, daß sich in ihm die Gemeinde schon in einem höheren Lichte anschaut, wie sie dereinst als vollendete Gemeinde von aller zeitlichen und weltlichen Hemmung befreit sein wird, so gehört dazu nothwendig auch, daß sie sich nicht als zerstreute, sondern als gesammelte Heerde des guten Hirten anzuschauen bekommt, daß die Idee einer congregatio sanctorum wenigstens im Kleinen, in Gestalt wirklicher Versammlung Vieler, zur sichtbaren Darstellung gebracht, daß das gottesdienstliche Handeln ein gemeinsames, und weil das regelmäßig wiederkehrt, eine Sitte wird. Sofern nun die Christenheit in aller Welt Einen Leib bildet, muß auch aller christliche Gottesdienst eine gleichmäßige Gestalt haben, wie denn auch thatsächlich nicht nur Wort und Sacrament in irgend einer Weise überall, wo überhaupt Christenthum und Kirche ist, als Kern des Cultus sich vorfinden,*) sondern auch in demjenigen, was und wie es gefeiert wird — Sonn- und Festtag, Segnung und Gebet u. s. w. — des Gemeinsamen in allen Kirchen viel mehr ist, als wir neben den mehr in die Augen fallenden Diffe-

*) Daß einzelne Parteien, wie die Quäker, die Separatisten, selbst das Abendmahl nicht feiern, ist ein spiritualistisches Extrem, mit dem auch der Begriff einer Kirche aufgegeben wird. So etwas kann nur eine „Gesellschaft der Freunde" thun, nicht eine Kirche.

renzen obenhin wahrzunehmen pflegen. Aber als freies menschliches Thun kann der christliche Cultus gleichwohl nicht bei jedem Volk und zu jeder Zeit dieselbe Gestalt annehmen und behaupten, — eine Uniformität, die die römische Kirche zwar angestrebt und (wie z. B. in Betreff der lateinischen Sprache) in vielen Stücken mit Gewalt durchgesetzt hat, ohne jedoch darum bedeutende Variationen nach Ort und Zeit hindern zu können. Treten vollends Gegensätze im Bekenntniß ein, spaltet sich die allgemeine Kirche in Particularkirchen, deren jede die christliche Wahrheit in anderer, ihr eigenthümlichen Weise auffaßt und innerlich verarbeitet, so muß auch der Ausdruck, den dieses Innerliche im Cultus gewinnt, nothwendig ein verschiedener sein; die Idealität, in welcher der Cultus das christliche Leben zur Erscheinung bringt, seine Bedeutung als Vorausnahme einer künftigen Herrlichkeit, macht gleichwohl jene auf Erden bestehenden Differenzen nicht verschwinden, weil jede Kirche ihr eigenes Wesen anders faßt, also auch das Ideal ihrer Vollendung anders denkt. Daher macht sogar gerade der Cultus die Gegensätze der einzelnen Kirchen am schärfsten erkennbar; hier stehen nicht blos Lehren gegen Lehren, einander entgegengesetzt in zum Theil so subtilen dogmatischen Bestimmungen, daß wer nicht entweder Theolog oder Grübler ist, gar nicht begreift, worin denn eigentlich der ungeheure Glaubensunterschied liegen soll; im Cultus kommt der Unterschied der Gesammtanschauung, des religiösen Geschmacks, der edleren oder roheren, geistigeren oder sinnlicheren Vorstellungsweise eben darum viel stärker zum Vorschein, weil hier das rein Menschliche freier als gestaltende Kraft in Wirkung tritt. — Aber auch im Kreise einer Particularkirche haben in der Gestaltung des Cultus menschliche Unterschiede ihre relative Berechtigung. Was insbesondere die evangelische Kirche betrifft, so hat sie sich, getreu dem antirömischen Principe, daß durch Gottes Gnadenordnung die Naturordnung nicht aufgehoben wird, daß darum auch das Nationale nicht vom Kirchlichen verwischt oder unterdrückt werden darf, sondern die Kirche in ihrer concreten, irdischen Erscheinung wesentlich religiöse Volksgemeinschaft ist, von Anfang an als Landeskirche con-

stituirt. Wie in Folge dessen ihre Verfassung sich naturgemäß an die politische Ordnung angeschlossen, der Landesverfassung analog gebildet oder einverleibt hat, so hat sich auch der Cultus theils an die Landessitte angeschlossen, theils ist er selbst zur Landessitte, zur Volkssitte geworden, und er soll es werden, was diejenigen immer erst besser erwägen dürften, die in Predigten eine so gedankenlose Polemik dagegen treiben, daß z. B. das Kirchgehen eine Gewohnheit sei; wollte Gott, es wäre allenthalben eine so feste Gewohnheit, daß man es in keinem Hause anders wüßte, als daß Alt und Jung am Sonntag zur Kirche geht. Man könnte freilich sagen, gerade dies habe die katholische Kirche viel besser verstanden, als die evangelische, die kirchlichen Dinge mit der Volkssitte zu verschmelzen; ihre Feste sind Volksfeste, ihre Wallfahrten Bet- und Bußübungen und Volksbelustigungen zugleich; der Name Messe bezeichnet Beides, einen Cultus und einen Markt; wogegen die evangelische Kirche, wo sich solche Anknüpfungen und Verschmelzungen in ihr finden, vielmehr Familienfeste als Volksfeste an die kirchlichen hohen Zeiten (wie Weihnachten, Ostern u. s. w.) anschließt. Aber daraus folgt nur, daß wenn selbst die römische Kirche weise genug ist, um dem Volksthümlichen ein gewisses Recht einzuräumen, dann um so mehr der Kirche der Reformation, die aus dem Volke hervorgegangen ist, die des Volkes geistliche Noth und Armuth zu heben, das Volk zu einem Volk Gottes zu machen berufen war, diese Einflüsse und die sich daraus ergebenden Differenzen nicht beseitigen darf; es ist kraft evangelischer Freiheit geschehen, daß z. B. die evangelische Kirche im südwestlichen Deutschland ihren Cultus anders gestaltet hat, als die sächsische Kirche. — Jene beiden Principien, das der Gemeinsamkeit und das der Freiheit, vereinigen sich aber, sowohl in der Idee als in der thatsächlichen, geschichtlichen Wirklichkeit, darin, daß, wie dies Schöberlein (der evangel. Hauptgottesdienst, Heidelb. 1855, S. 1, § 6) bündig ausgedrückt hat, in derselben Confession Einheit, in derselben Landeskirche Gleichheit der gottesdienstlichen Formen anzustreben ist. Ebendarum sind aber auch principielle, radicale Umgestaltungen des Cultus nur dann zuläßig,

wenn auf Grund einer neuen Confession eine neue Kirche sich bildet. Dann wird, wenn auch vorerst nur in den Grundzügen und mit manchen erst mit der Zeit auszufüllenden Lücken, doch die kirchenbildende Kraft des Geistes auch das Rechte in der Cultusbildung treffen; sofort aber muß der Cultus als Sitte sich festsetzen, muß stabil werden, so daß jede nachwachsende Generation ihn als etwas objectiv Feststehendes, nicht von menschlicher Willkür Abhängiges, als etwas Selbstverständliches schon vorfindet, und unbewußt, wie in die Volkssitte, in ihn hinein wächst. Wer in gottesdienstlichen Dingen nach seinem eigenen, vielleicht von Bequemlichkeit, vielleicht von theologischen Schrullen influirten Geschmack oder auch aus methodistischem Bekehrungseifer eigenmächtig ändert, der richtet — abgesehen von der äußern Ungesetzlichkeit solchen Verfahrens — auch wenn er es gut damit meint, doch immer eher Schaden an, als daß er Nutzen stiftet. Das Volk muß einen guten Glauben an die Richtigkeit und Rechtmäßigkeit seiner kirchlichen Institutionen haben, nur so sind sie ihm ehrwürdig, ein Gegenstand des kirchlichen Patriotismus; wird nun oft und ohne die zwingendste Nothwendigkeit daran geändert oder gerüttelt, so wird jener Glaube zerstört; und wenn man Unvollkommenes beseitigt, dafür aber Fremdes, nicht aus dem Geist und der Geschichte des Volksstammes Hervorgewachsenes an seine Stelle setzt, so hat man hernach weniger als zuvor; denn das Alte ist zerstört, das Neue und Fremde aber schlägt keine Wurzeln.

2.

Suchen wir nun den christlichen Gottesdienst nach Zweck und Inhalt genauer zu bestimmen, so müssen wir den Satz voranstellen, daß, so sehr sich in diesem Thun der religiöse Trieb befriedigt, doch der Zweck primitiv nicht in dasjenige gesetzt werden darf, was wir Erbauung nennen, also Förderung unseres eigenen geistlichen Lebens; — dieser Gebrauch des Cultus, den die Moral als ein ascetisches Mittel uns zur Pflicht macht, ist erst ein secundärer, ein subjectives

Aufnehmen der Rückwirkung, die der gottesdienstliche Act auf seine Theilnehmer ausübt. Die primitive Absicht ist vielmehr die, den Herrn, den in Christo offenbar gewordenen lebendigen Gott, menschlich zu ehren. Es war sehr an der Zeit, daß Harms in seiner Pastoraltheologie (Thl. II, vierte Rede) den Ausspruch that: „Man höre doch auf, die ungebührliche und allen Cultus vernichtende Rede zu führen, daß der Mensch um sein selbst willen in die Kirche gehe, der Gottesdienst wird gehalten um Gottes willen, um Gott zu ehren.“ Mit deistischer und pantheistischer Vorstellungsweise reimt sich das allerdings nicht; die erstere wird im Cultus nur ein zweckmäßiges Mittel sehen, um den Verstand aufzuklären, das Gefühl zu beleben und den Willen zu guten Vorsätzen zu ermuntern; und mit der andern gelangt man auch nur zu der Definition, wie sie z. B. Schleiermacher gibt (Prakt. Theol. S. 75): „Der Zweck des Cultus ist die darstellende Mittheilung des stärker erregten religiösen Bewußtseins,“ oder, wie sie bei Vetter (Lehre vom christl. Cultus, 1839, § 15) lautet: „Was im Cultus durch die kirchendienstliche Thätigkeit gethan wird, ist nichts andres, als die Mittheilung des durch den heiligen Geist gewirkten religiösen Lebens.“ Man hält es für anthropomorphistisch, sich einzubilden, daß das Gott, der ja nicht von Menschenhänden gepflegt wird, als der Jemandes bedürfte (Ap.Gesch. 17, 25.), wirklich für eine ihm angethane Ehre achten und deßhalb wohlgefällig aufnehmen soll, wenn ein Menschenhaufe sich an einem besondern Ort zusammenfindet, in sonntäglichem Gewande irgend ein Ceremoniell ansieht, anhört und mitmacht und dann wieder seines Weges geht. Die christliche Einfalt dagegen hat es nie anders angesehen, als daß, wenn der Sonntag heilig gehalten, wenn Gottes Haus von den Schaaren der Andächtigen gefüllt, wenn Gottes Wort gepredigt und gehört, wenn gebetet und gesungen, wenn an des Herrn Tische sein Tod durch die Abendmahlsfeier verkündigt wird, das alles dem Herrn zu Ehren geschehe und daß sein Wohlgefallen darauf ruhe. Und wer ihn als lebendige Persönlichkeit, als unendliche Liebe kennt, der wird es auch darin mit der Einfalt halten, den erfreut und erhebt

eine festlich versammelte Gemeinde gerade darum so ganz besonders, weil er davon den vollen Eindruck erhält, daß sein Herr, dem er sein Herz geschenkt, auch in der Welt noch die höchste Ehre empfängt; das alttestamentliche Wort: „alle Lande sind seiner Ehre voll,“ das neutestamentliche: „ihm sei Ehre in der Gemeine, die in Christo Jesu ist“ (Eph. 3, 21.) erhält für ihn eine ganz unmittelbar sich aufdrängende Wahrheit. Wohl kehrt hier die oben schon berührte Frage wieder: ob denn nicht durch den Dienst, den wir ihm im praktischen Leben durch's Halten seiner Gebote erweisen, dem heiligen Gott eine größere, ja die allein rechte Ehre erwiesen werde? Gehorsam ist ja doch besser, denn Opfer, und wer sich ihm mit den Lippen naht, indessen sein Herz ferne von ihm ist, wer Neumonde und Sabbater hält, daneben aber Hände voll Blutes hat (Jes. 1, 13—15.), für den hat Gott kein gnädig Gehör. Vorerst würde daraus nur folgen, daß man das Eine thun und das Andere nicht lassen soll; aber es steht Beides auch gar nicht so äußerlich neben einander, daß der Eine sich die eine, der Andere die andere Art des Gottesdienstes auswählen könnte; sondern, wie Derjenige, der wirklich eine warme, innige Liebe gegen einen Menschen im Herzen trägt, sei es kindliche Liebe, sei es bräutliche oder eheliche Liebe, sich doch nicht begnügen kann, nur praktisch in's Werk zu setzen, was dem Geliebten nach Wunsch ist, sondern wie er bei geeigneter Gelegenheit ihm auch sagen muß, daß er ihn lieb habe, wie er ihm, auch ohne daß ein weiterer praktischer Zweck damit erreicht oder beabsichtigt wäre, einfach und unmittelbar zu erkennen geben muß, weß sein Herz voll ist, und wie z. B. ein Vater, dem das Kind etwa an seinem Geburtstage irgend eine Festgabe darbringt, das nicht als etwas Ueberflüssiges, Zweckloses zurückweisen, sondern gerade darin dieselbe Liebe, die sich sonst mittelbar in des Kindes Gehorsam und Fleiß verräth, nun unmittelbar in ihrem reinen Ausdruck erkennt und sich derselben freut: so wird gerade der lebendige Christ, der seinen Herrn durch seinen Wandel zu ehren sich unausgesetzt zur Pflicht macht, das, was solchem Wandel tiefinnerlich zu Grunde liegt, seine Liebe, auch unmittelbar, gleichsam

Aug' in Auge, auszusprechen den Drang fühlen. Und wer das irgend als etwas blos Menschliches, als eine Schwäche geringschätzig ansehen wollte, über die der Herr — dessen Reich ja nicht in Worten, sondern in Kraft stehe — hoch erhaben sei: dem halten wir die Geschichte von der Salbung Jesu durch Maria zu Bethanien entgegen, wo er, der kalten Moral eines Judas gegenüber, die sinnige Ehrenbezeugung der Jüngerin ein edles Werk nennt; was praktisch angesehen ein nutzloser Aufwand war, das war vor dem reineren Auge werthvoll als Darstellung dessen, was das Herz erfüllte. Der Herr hatte die Maria nichts dergleichen thun geheißen; er war wohl selbst überrascht von ihrer That; er hat auch kein Gebot daran geknüpft: aber das eben ist das Recht des freien Liebesgeistes, der nicht auf Befehle wartet und dennoch trifft, was dem Herrn wohlgefällt. *) Wenn irgend im evangelischen Lebenskreise von einem opus supererogativum die Rede sein könnte, so wäre es hier, und dem ganz analog im christlichen Gottesdienste der Fall; nicht freilich, als ob damit ein höheres Verdienst könnte erworben werden, das die Verdienste anderweitiger Tugenden erhöhte oder ihren Mangel ersetzte; denn weder ist hier überall von einem Verdienste die Rede, noch wägen wir den sittlichen Werth des werktäglichen und des sonntäglichen Thuns gegen einander ab. Aber in dem Sinne kann jene katholische Idee hier in uns anklingen, als für dieses Handeln kein Gebot im Gesetze des Neuen Bundes vorliegt, sondern hier der freie Antrieb des Herzens sich in selbstgefundener Weise kund gibt, gerade darum aber der Herr auch das menschliche Thun mit Wohlgefallen aufnimmt. — Und wenn wir oben den christlichen Gottesdienst als eine irdische Vorausnahme der jenseitigen Gemeinschaft betrachteten, so trifft dies nun hier auch im Speciellen genau zu; denn was der erlösten, vollendeten Gemeinde gleichsam als Geschäft zufallen wird, das ist das ewige Hallelujah; wie mannigfach wir uns auch die Thätigkeit der

*) Vgl. des Verfs. Predigt: „über das gute Recht der Liebe, dem Herrn nach ihrer Weise zu dienen," s. „Ein Jahrgang evangel. Predigten," Stuttg. 1857, S. 186 ff.

Reichsgenossen im Himmel denken mögen, es ist doch nicht mehr Arbeit in des Herrn Dienst, sondern Feier zu seinen Ehren.

Womit nun kann der Mensch seinen Gott ehren, wenn es nicht in der praktischen Weise der Befolgung seiner Gebote, sondern in der unmittelbaren Form frommer Ehrenbezeugung geschehen soll? Die alte Welt hat kein höheres Mittel zu diesem Zwecke gekannt, als das Opfer; man mag aber die Symbolik des Opfercultus, zumal des alttestamentlichen, noch so bedeutungsvoll und schön finden, es mag die moderne Chiliastik sich sogar so weit versteigen, im tausendjährigen Reich auch das neutestamentliche Volk Gottes im Tempel zu Jerusalem wieder Farren und Böcke opfern zu lassen: darüber kann unter denen, deren Gedanke klar und deren Gefühl ein gesundes ist, kein Zweifel obwalten, daß eine Religion, die Gott im Geist und in der Wahrheit anbeten lehrt, keinen Altar mehr duldet, der mit Blut besprengt oder auf dem ein Schlachtopfer von Flammen verzehrt wird; der Name Opfer erweckt immer die Vorstellung einer Feierlichkeit, würden wir aber Augenzeugen von solch einem Acte sein, so würde uns nicht sehr andächtig zu Muthe werden; eine Hekatombe wäre für uns nicht ein solennes Fest, sondern eine widerliche Metzelei. Was im Bereiche des Christenthums an die Stelle des antiken Opfers tritt, das ist die Selbstdarbringung des Menschen, die primitiv geschieht durch die Bekehrung in Buße und Glauben, und die sich durch das ganze Ethos des Christenlebens wiederholt und verewigt; außer dieser praktischen, an die ethischen Lebensaufgaben sich anschließenden Form ist als unmittelbare, gottesdienstliche Selbstdarbringung oder Selbstdarstellung nur möglich diejenige, die im Wort und in der symbolischen Handlung geschieht. Was sich gottesdienstlich im Wort und Sinnbild darstellen soll, das ist der Mensch selbst mit allem, was sein Leben, in Denken und Wollen, in Thun und Leiden, zum Inhalt hat; und da der Schwerpunct dieses Inhalts, die einheitliche, alles verbindende Macht in ihm, diejenige Gesinnung ist, die ihn zum Christen macht, so sind es auch alle Momente dieser Gesinnung, Buße und Glaube, Liebe und Hoffnung, Vertrauen und Ehrfurcht, Friede

und Sehnsucht, sammt all' den menschlichen Anliegen und Sorgen, die der Christ auf dem Herzen trägt, und die er nur tragen und überwinden kann, wenn er sie in Gottes Schooß legt — alles dies ist es, was er als den Inhalt seines Selbst vor Gott bringt. Und mit alle dem, indem er es vor Gott in Wort, Geberde und Handlung ausspricht, ehrt er denselben, denn er bezeugt damit, daß er nichts für sich selber sein, nichts für sich haben wolle, daß all' sein Leben mit seinem ganzen Inhalt ein Sein für Gott sein soll; was er im praktischen Leben durch fortwährende Lösung der sittlichen Aufgaben beweist, das spricht er hier gleichsam concentrirt als seines Herzens tiefste Willensmeinung aus, die er gerade um so inniger auszusprechen das Bedürfniß haben wird, je mehr jene praktische Bewährung im Alltagsleben noch, wie er sich selber vorwerfen muß, hinter der Idee zurückbleibt. Wie aber soll sich im Gottesdienst, also unterschieden vom sittlich-praktischen Leben und auch von den noch in dessen Gebiet fallenden Thätigkeiten des Lobens, des Dankens, des Bekennens u. s. w., jene Selbstdarbringung, die freie Darstellung des Inneren in Wort oder symbolischer Handlung vollziehen und gestalten? Das allgemeine Unterscheidungsmerkmal bezeichnen wir mit dem Worte: feierlich. Darin liegt 1) das Moment geistiger Concentrirung auf die dem ganzen Act zu Grunde liegende Idee, wodurch dann alles, was dem natürlichen Leben angehört, alles Profane, ferne gehalten wird, und das Eine, was das Gemüth erfüllt, umgeben ist von tiefer Stille; eben darum verbindet sich 2) mit dem Feierlichen die Vorstellung des Großartigen, Erhabenen, Würdigen im Gegensatze zum Kleinlichen, Zufälligen, Geist- und Werthlosen. Das Feierliche ist die Einheit von geistiger Kraftfülle und tiefer Ruhe: Kraft ohne Ruhe, wie ein Meeressturm, wie ein Cavallerie-Angriff, ist eben so wenig feierlich, als Ruhe ohne intensive, geistige Kraft, wie etwa eine ruhende Schafheerde oder ein Sumpf; das Schweigen eines Eichwaldes ist feierlich, weil die gewaltigen Stämme den Eindruck der Kraft machen, das leise Rauschen in den Wipfeln aber die Vorstellung einer geistigen, unsichtbar wirkenden und eine geheimniß-

volle Sprache redenden Macht erweckt. So ist auch in der Musik weder das langsame Tempo für sich, noch die Stärke der Klangmasse für sich im Stande, feierlich zu sein; nur die Verbindung von Ruhe und innerlicher Kraft bringt diese Wirkung hervor. Mit dieser wesentlichen, schon durch den Begriff des Cultus als Feier gegebenen Eigenschaft entspricht die Art und Weise des gottesdienstlichen Thuns demjenigen Verhältniß des Menschen zu Gott, das wir, im christlichen Sinne des Wortes, Gottesfurcht nennen.*) Alles Feierliche drückt aus und wirkt eine heilige Scheu, aber, ganz wie dies zum Begriff der Gottesfurcht gehört, nicht eine Angst, die uns von dem Gegenstande wegtreibt, dem sie gilt, da vielmehr, wer Gott fürchtet, sich allezeit in die Nähe Gottes, vor sein Angesicht stellt, sich allezeit zu ihm hingezogen fühlt, und nirgends anders sein will, als „in dem, das des Vaters ist"; sondern eine Scheu, mit irgend etwas Profanem oder Geringem die heilige Stätte zu verletzen, die heilige Stille zu unterbrechen, die Sammlung der Gedanken auf den Einen Punct zu stören. Das stimmt dann mit dem allgemeinen Zweck des Gottesdienstes, Gott zu ehren, genau überein, denn ich ehre Gott, indem ich ihn fürchte.

Daraus entwickelt sich nun aber auch eine zweite Seite, die wir an dem Inhalt und der Bedeutung des christlichen Cultus unterscheiden müssen.

Wenn man einem Menschen einzig deßwegen Ehrenbezeugungen erweisen muß, weil man ihm untergeordnet ist oder die äußeren Verhältnisse es erfordern, während man ihn innerlich weder liebt noch achtet, so ist man jedesmal froh, wenn solch eine Aufwartung abgemacht ist. Es mag sein, daß manche Individuen auch vom Gottesdienst keine bessere Anschauung und Vorstellung haben; sie kommen von Zeit zu Zeit, etwa am Charfreitag, machen dem lieben Gott eine Visite in der Kirche und sogar beim Abendmahl, aber wünschen sich allemal Glück, wenn der Act vorüber und Gott wieder für eine Weile

*) S. des Verfs. Moral S. 356 f.

abgefertigt ist. Pastorale Klugheit ist es nicht, einem Solchen zu sagen: weißt du was, bleib' lieber ganz zu Hause, solch ein Kirchgang ist schlimmer, als gar keiner; wir wissen ja nicht, ob nicht auch solch ein Gang einmal von Gottes Gnadenhand kann gesegnet und, was der Mensch in unheiligem Sinne begonnen hat, von Gott zum Heile kann gewendet werden; auch das schwächste, lockerste Band, das einen Menschen noch an die Kirche knüpft, ist werthvoll und heilig genug, daß wir es nicht in unverständigem Eifer zerreißen. Aber eben so gewiß ist, daß derjenige, dem der Gottesdienst noch solch ein Frohndienst ist, noch weit entfernt nicht ahnt, wie ganz anders der Christ, das Kind des himmlischen Vaters, zum Gottesdienste steht. „Thut mir auf die schöne Pforte, führt in Gottes Haus mich ein; ach! wie wird an diesem Orte meine Seele fröhlich sein" — das ist die Sprache, in der Gottes Kinder vom Gottesdienste reden. Ist derselbe eine Anticipation des zukünftigen Lebens, so muß er auch ein Vorgenuß der ewigen Freude sein; er muß in denen, die ihn feiern, das frohe Gefühl erwecken: „So bin ich nun kein Kind der Erden, kein Bürger dieser Eitelkeit!" Dieser Charakter des Freudigen, den die alte Kirche wenigstens dem Sonntagscultus sehr entschieden beilegte, muß bei aller kirchlichen Feier ohne Ausnahme zu erkennen sein; auch wo Reue und Zerknirschung den Inhalt eines Actes ausmachen, dürfen diese nicht in ihrer Naturgestalt, unmittelbar wie sie im Leben selber auftreten, sich aussprechen, sondern gemildert, im Maß gehalten durch das Haus Gottes, das seine Gnade verkündigt; auch vor einer Bußpredigt wird es der Gemeinde nicht angst sein, sondern sie wird sich darauf freuen, weil sie sich (1 Kor. 13, 6.) der Wahrheit freut; für eine methodistische Angstbank und für das dazu gehörige Gewinsel und Geheul ist ohnehin in einer rechtschaffenen kirchlichen Versammlung kein Platz. Und so fehlt der Ton der Freude selbst einer Trauerfeierlichkeit nicht; haben wir auch nicht mehr die schöne Sitte älterer Gemeinden, jedes Leichenbegängniß zu schließen mit dem Gesange: „Nun danket Alle Gott!" und hat auch nicht jede Begräbnißliturgie den vortrefflichen Anfang der englischen: „Ich bin die

Auferstehung und das Leben": so ist doch der Grundgedanke auch dieses Cultus die freudige Hoffnung eines ewigen Lebens.

Dies ergibt sich uns aber noch aus einer weiter eingehenden Betrachtung. Erstlich: wenn wir Jemanden ehren durch irgend einen solennen Act, so fühlen wir selbst uns in diesem Acte gehoben; die Größe dessen, den wir feiern, hebt auch uns selbst mit ihm empor, sein Glanz fällt immer zugleich auf uns, weil er uns angehört. Wie jede Feier ein Feiern von etwas, nämlich von dem gemeinen Lebensbetrieb, eine Sistirung der Arbeit, ein geistiges Aufathmen ist: so feiern wir auch immer etwas, eine Person oder einen Gegenstand, eine Begebenheit, d. h. wir bringen uns gemeinsam den ganzen Werth derselben zum Bewußtsein. Dieser uns selbst erfüllenden Freude entspricht es, daß mit so vielen Festlichkeiten ein Mahl, wie in alter Zeit die Opfermahlzeit verbunden ist; man mag sich ja wohl fragen: wie kann irgend ein gefeierter Mann, zumal wenn er nicht selbst mit zu Tische sitzt, wie z. B. ein König an seinem Geburtstage, darin eine ihm erwiesene Ehre erkennen, daß man zusammensitzt und mehr ißt und trinkt, als sonst, was doch nur für den Gaumen der Esser, nicht aber für den Gefeierten irgend eine Annehmlichkeit sein kann? Wir wollen nicht die mystischen Beziehungen hervorsuchen, die da im Hintergrunde liegen — z. B. die Idee, die in dem Brauche des Toasts unverkennbar sich ausspricht, daß vermöge des geistigen Zusammenhangs, in den ich mich in solchem Momente mit dem Gefeierten setze, das, was ich genieße, diesem zu gut kommen, eine Lebensstärkung für ihn sein soll; dergleichen gehört nicht weiter hieher. Aber gewiß ist jedenfalls, daß die Erhöhung der Stimmung, die das gemeinsame Festmahl sowohl mit sich bringt, als schon ausdrückt, das Symbol der an die Festidee selber sich knüpfenden Freude ist. Auf unsrem Gebiet hat dies aber noch seinen ganz bestimmten Grund und Sinn. Gottes Ehre und des Menschen Heil sind, Dank der göttlichen Güte und Barmherzigkeit, unzertrennlich mit einander verbunden; Gott setzt — das ist eben seine überschwengliche Liebe! — seine höchste Ehre darein, den

Menschen selig zu machen; und indem der Mensch ein lebendiges Denkmal dieser Ehre Gottes wird — indem derselbe nach Eph. 1, 12. etwas ist zu Lob seiner herrlichen Gnade —, hat er selber seine höchste Bestimmung, die wahre Harmonie seines Wesens erreicht und sein Element gefunden. Also müssen auch die Momente, in denen diese Ehre Gottes zu einem bewußten Acte wird, für ihn selige Momente sein, so daß er gleich dem königlichen Sänger (Ps. 27, 4.) nur wünschen möchte, sein Lebenlang bleiben zu dürfen im Hause des Herrn und zu schauen die schönen Gottesdienste des Herrn; lieblich sind ihm (Ps. 84, 2 ff.) die Wohnungen des Herrn, Leib und Seele freuen sich allda in dem lebendigen Gott; ein Tag im Heiligthum ist ihm mehr werth, denn sonst tausend, und er will lieber der Thür hüten in seines Gottes Hause, denn lange wohnen in der Gottlosen Hütten (V. 11.). — Zweitens aber sind im christlichen Gottesdienst Momente vorhanden, die dieser Seite der Sache ein ganz specielles Fundament geben. Alle unsre Feier knüpft sich, wie dies schon von den alttestamentlichen Festen gilt, wie es auch einem allgemein menschlichen Gedanken und Verfahren entspricht, an Thatsachen; jedes Fest (selbst das Trinitatisfest nicht ausgenommen, das nicht sowohl dem Dogma, als der Thatsache einer Heilsoffenbarung des Vaters durch den Sohn, des Sohnes durch den Geist gelten muß) ist eine Gedächtnißfeier, selbst der gewöhnliche Sonntag ist theils als Wiederholung des Auferstehungstages, als ein Fortklingen der Osterfreude durchs ganze Jahr, theils als Gedächtnißfeier der durch die Perikope ihm zugewiesenen, auf ihn gleichsam fixirten Begebenheit aus dem Leben des Erlösers anzusehen. Diese evangelischen Thatsachen aber sind nicht vergangene, alte Geschichten; sie haben einen ewigen Gehalt, ein unvergängliches Leben; indem wir sie feiern, frischen wir nicht blos die Erinnerung an sie in unsrem Gedächtnisse immer wieder auf, um sie aus unsrem Wissen nicht zu verlieren; wir vergegenwärtigen sie uns nicht blos durch Anstrengung unsrer Phantasie, sondern sie werden uns zu eigenem, innerem Erlebniß, zu gegenwärtigster Wirklichkeit; es ist nicht Phrase, sondern

Wahrheit, wenn wir sprechen: heute ist uns der Heiland geboren, heute ist Christus auferstanden. So nun ist das Heil, das uns selig macht, für uns stets gleichsam flüssig; aus der Quelle strömt uns Gerechtigkeit, Friede und Freude zu*). Diese Vergegenwärtigung nun, diese Vermittlung des Einmal in der neutestamentlichen Stiftungszeit Geschehenen (und in Verbindung damit Geredeten) mit der Gegenwart, mit uns selbst wird vollzogen durch die beiden oben schon herausgehobenen media, Wort und Sacrament, von denen uns nun hier vollständig klar wird, warum die Kirche gar nicht umhin konnte, sie, die ursprünglich nicht in Cultusform vom Herrn gegeben und durch ein Cultusgesetz fixirt wurden, in den Cultus aufzunehmen und in den Mittelpunct desselben zu setzen. Das Wort, und zwar in seiner fortdauernden Lebendigkeit, als das an die Schrift sich bindende, gleichwohl aber immer neu vom Geiste gewirkte, die Schrift auslegende Wort, d. h. die Predigt, vermittelt ja eben das historisch Vorliegende, zunächst nur einer bestimmten Zeit Angehörige, mit der jeweiligen Gegenwart; die Homiletik, indem sie auslegen und anwenden lehrt, weist der Predigt eben jene Vermittlung als ihren Beruf an. Das Abendmahl aber stellt nicht blos die Begebenheiten der neutestamentlichen Heilszeit, sondern den Heiland selbst lebendig in unsre Mitte und eignet ihn jedem Gemeindegenossen persönlich zu. Daher nun ist es eine schiefe und beschränkte Ansicht vom Gottesdienst, wenn — sei es im Sinn eines opus operatum, oder sei es im Sinne der Belehrung, Ermunterung, Warnung — gesagt wird, er müsse uns zur Seligkeit helfen — so daß also alles, wovon nicht bewiesen werden kann, daß es zur Seligkeit hilft, vom Gottesdienst

*) „Das Kirchenjahr will uns in der dramatischen Fünfheit seiner Feste, Weihnachten, Charfreitag, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten, nicht blos jene Thatsachen ins Gedächtniß rufen — denn auch hier gibt es kein bloßes Gedächtnißmahl, weil alles Vermählung mit dem lebendig-Gegenwärtigen ist, — sondern es stellt die Anforderung an die Gemeinde, durch gläubiges Hinein-Imaginiren in ihren Herrn sich in die jeweilige Feststimmung zu versetzen, um durch solches entsprechendes Verhalten für das Sprechen des Herrn selbst zugänglich zu werden.“ Culmann, Ethik, I. S. 237.

auszuscheiden oder wenigstens werthlos für ihn wäre; von dieser Seite bekämpfen ja sectirerische Geister besonders gern alles menschlich Schöne am Cultus, am Kirchengebäude u. s. w., überhaupt alle künstlerische Form desselben. Wir sagen vielmehr: die gottesdienstliche Feier ist selbst schon Seligkeit, wohl noch ein Schatz in zerbrechlichem Gefäß, wohl noch auf wenige Stunden sich beschränkend, aber doch seinem Kern und Wesen nach nichts anderes, als was wir in ungetrübter Klarheit und ungehemmtem Flusse als Seligsein im Himmel erhoffen. (Die Wichtigkeit dieser Unterscheidung wird uns namentlich im Folgenden klar werden, wo es sich um die Bedeutung der Kunst im Cultus handelt.) Damit ist ja durchaus nicht ausgeschlossen, es liegt vielmehr nothwendig in der Sache selbst, daß die Nachwirkung solcher Feier, je gewisser diese sich auf jener Höhe hält, um so gewisser auch das ganze geistige Leben erfrischt und stärkt und so in der That dazu mithilft, den Theilnehmer für seine ewige Bestimmung in seiner Durchbildung für den Himmel praktisch zu fördern; je seliger er sich in diesem Dienste Gottes gefühlt hat, um so kräftiger wird auch im Leben die Liebe zu Gott in ihm wirken; je gesegneter er sich im Anschauen der Wahrheit wußte, um so weniger wird er auch im Leben sich diese Wahrheit entreißen lassen; je mehr ihn das Gefühl der Gemeinschaft mit den Mitchristen in der Stunde der Feier gehoben hat, um so mehr wird er auch im Leben solcher Gemeinschaft Band zu halten fleißig sein; was ihm dort zur Freude geworden ist, das wird ihm in schweren Stunden zum Troste werden. Wenn B. Schmolck in seinem Sonntags-Morgenliede singt: „Segne, pflanze und begieße, der du Herr des Sabbaths bist", so liegt darin die Hoffnung, daß auch Frucht als praktische Folge daraus hervorgehe. Schließt ja doch im Gottesdienst selbst das Gebet, noch mehr die liturgische Ermahnung, am allermeisten die Predigt den ganzen Reichthum christlicher Ethik in sich, die nicht verfehlen kann, auch über den augenblicklichen Genuß, der im Darstellen und Anschauen der evangelischen Wahrheit aus Gottes Wort liegt, hinaus in's Leben zu wirken. Aber wenn dieser secundäre

Gesichtspunct zum ersten, das Ganze beherrschenden gemacht wird, dann muß, will man anders sich klar und consequent sein, die Idee der Feier aufgegeben werden; der Name Gottesdienst ist dann ein ungeeigneter, und es bleibt insbesondere für den Theil desselben, mit dem wir uns hier zu befassen haben, überhaupt für das Künstlerische am Gottesdienst schlechterdings kein berechtigter Platz mehr übrig. Man kann nach individueller Meinung oder Stimmung deßhalb auch geneigt sein, alles Künstlerische für überflüssig oder gar nachtheilig zu erklären und es deßhalb absichtlich vernachlässigen oder nur, weil es einmal herkömmlich ist, noch fortbestehen lassen; die Kirche aber hat nicht so gedacht und gehandelt; auch wenn sie zu Zeiten selber nichts Weiteres vom Zweck ihres Gottesdienstes zu sagen wußte, als daß er zur Belehrung und Ermunterung dienen soll, so hat sie sich doch factisch die Poesie ihres Cultus nicht in Prosa umsetzen lassen; und die Wissenschaft ist es, die den Grund und das Recht dieses Verfahrens nachzuweisen hat. Uebrigens sei nur noch erinnert, daß der in diesem Zusammenhange vielgebrauchte Name und Begriff der Erbauung auch nur irriger Weise auf jene praktische Nachwirkung in Gesinnung und Wandel beschränkt worden ist, während sein Schwerpunct vielmehr schon in den Moment des erbauenden Thuns selber, in den Empfang und Innewerden des zufließenden Segens, in die unmittelbare Erfreuung durch denselben zu setzen ist. (S. des Verfs. Homiletik, 4. Aufl. S. 571 ff. Menken hat einmal, s. s. Leben von Gildemeister I. 55, wie unwillkürlich eine treffende Definition gegeben, da er von einer gehaltenen Predigt einem Freunde schreibt: „Ich bin sehr für diese Predigt belohnt; ich habe nicht vergebens gepredigt: sie hat Freude gemacht").

Ueberblicken wir das in diesem Capitel Entwickelte, so haben wir also als Zweck und Inhalt des Cultus ein Thun erkannt, das ebenso Gott zu Ehren geschieht, wie der Mensch darin schon ein Seligsein, eine Geistesfreude in seinem Gott genießt. Dieses Zwiefache entspricht im Wesentlichen dem, was man als sacrificium und sacramentum für die beiden Brennpuncte des Cultus erklärt hat, was

wir aber nur unter Beschränkungen als gleichbedeutend mit unsrer Unterscheidung zulassen könnten. Denn erstens umfaßt der Opferbegriff, so wie wir ihn aus dem Alterthum überkommen haben, doch sehr Vieles, was, wie z. B. alle Vorstellung von einer sühnenden Kraft unsrer Cultusacte, erst streng ausgeschieden werden muß, ehe wir ihn auch evangelisch können gelten lassen; und wenn man ihn glaubte zu einem Kriterium für das ächt Gottesdienstliche, also z. B. für das ächte Kirchenlied im Gegensatze zum bloßen Gedichte brauchen zu können, so ist damit so viel wie nichts gesagt; denn nun fragt es sich ja erst, was macht ein Lied zum Opferlied? Daß es dogmatisch auf den Opfertod Christi sich gründet, thuts wahrlich nicht; es gibt viele Lieder, die auf dieser Voraussetzung ruhen, und die dennoch keine Opfer-Gesänge sind. Was aber zweitens das Sacrament betrifft, so ist weit nicht alles Gottesdienstliche, was nicht sacrificium ist, darum schon sacramentum. Andererseits muß auch, wie oben gezeigt ist, sehr wohl unterschieden werden, daß das Sacrament als solches nicht an sich schon Cultushandlung ist, sondern daß die Gemeinde kraft ihrer Freiheit dasselbe, wie das Wort, in den Kreis ihres Cultus aufgenommen hat; wird dieser Unterschied übersehen, dann geräth man nothwendig auf den oben gerügten Irrthum, daß die Liturgie ein Inbegriff von Gottesthaten sei. Allerdings fließt in den Cultushandlungen eine reiche Quelle von Segnung — das ist's eben, was wir oben als Seligsein bezeichneten; und unter diese Kategorie fällt das Abendmahl wie das Wort, wie beide nach anderer Seite auch auf die erste, wenn man will, auf die Opferseite fallen. Aber es muß, um für die Cultus-Gestaltung die nöthige Freiheit zu bewahren, auch hier daran festgehalten werden, daß auch diese Segnungen im Cultus zunächst ein zur Ehre des Herrn geschehendes, menschliches Thun sind; die Gemeinde ist's, die sich, die ihre Genossen, ihre Kinder, ihre Brautpaare, ihre Kranken u. s. w. durch Fürbitte, durch Handauflegung u. s. w. segnet, was in ihrem Auftrage der Liturg thut; die Gemeinde ist's, die auch das Mahl des Herrn, so oft es gehalten wird, veranstaltet, die es feiert,

die es durch die Hand der Kirchendiener ihren Genossen reicht. Sie hat nur darauf zu achten — sowohl bei Einrichtung einer neuen Gottesdienst-Ordnung, als bei der jedesmaligen Vollziehung der einzelnen Cultushandlungen, daß sie nicht, indem sie ihren Herrn zu ehren meint, ihn verunehrt, und daß sie nicht, indem sie seine Segenskräfte empfängt und spendet, dieselben durch falsches Zuthun oder eigenmächtiges Abthun hemmt oder schmälert.

3.

Bis hieher mußten wir die allgemeinere Erörterung über Begriff und Wesen, Inhalt und Bedeutung des Gottesdienstes fortführen, da sich nur auf dieser Basis feste Sätze über Lied und Gesang der Kirche gewinnen lassen; das Weitere aber, die Gliederung des Cultus nach bestimmten Hauptformen und Grundbestandtheilen, sowie die Construction und Gestaltung der einzelnen gottesdienstlichen Handlungen aus diesen Elementen haben wir der Liturgik zu überlassen und uns fernerhin nur mit dem speciellen Gegenstand der Hymnologie zu beschäftigen. Aber auch dieser setzt noch die Erledigung einer allgemeineren Frage voraus. Ehe wir von der im Dienste des Cultus stehenden Dichtkunst und Tonkunst in specie handeln, muß uns das Verhältniß der Kunst überhaupt zur Kirche und ihrem Gottesdienst klar geworden sein. Je nachdem der Gottesdienst selber aufgefaßt wird, ist alle Kunst, wie oben bemerkt, entweder gleichgültig und werthlos, oder sogar vom Uebel, weil sie Menschliches in's Göttliche, Sinnliches in's Geistige mengt; oder wird die Kunst gar nicht als Kunst, sondern lediglich als zweckmäßiges oder doch brauchbares Mittel angesehen, um einen praktischen Erfolg zu erzielen; also z. B. das Lied nur dazu für dienlich erachtet, um die Lehren, die den Leuten eingeprägt werden sollen, durch die gereimte Fassung annehmlicher und behaltbarer zu machen — wornach also selbst ein Lied wie „Ein feste Burg ist unser Gott“ nur den Werth eines versus memorialis hätte; daß diese Reime aber gesungen werden,

das muß von diesem Standpunct aus vielmehr für schädlich als nützlich gehalten werden, denn die Melodie zieht ja leicht die Aufmerksamkeit vom Texte ab und eine pathetische Declamation oder ein gemeinsames Hersagen nach Art der Schule würde den Wortsinn viel besser einprägen, als dieser gedehnte Vortrag, bei dem die Gedanken den Worten so leicht voraneilen. Für andere Künste, mit Ausnahme der Redekunst, bleibt vollends kein Raum; was die Malerei und Sculptur in die Kirchen stiftet, das kann wohl hie und da einen Anwesenden an eine biblische Person oder Geschichte erinnern, aber entweder zieht es dann durch den sinnlichen Eindruck die Aufmerksamkeit von der Predigt ab, oder wird Gemälde und Standbild gar nicht angesehen, wie denn allerdings manche Leute Jahrzehente lang ihre Kirche besuchen und dennoch ein daselbst befindliches Glas- oder Wandgemälde, eine schöne Fensterrose, ein bewundernswerthes Schnitzwerk, welches alles ihnen alle Sonntage dicht vor Augen steht, dennoch niemals sehen; — in beiden Fällen ist die Kunst völlig überflüssig und ein Luxus, für den, nach Judas' Meinung, schon von Anfang der Aufwand besser zu einem Almosen verwendet worden wäre. Ein Orgelspiel — abgesehen vom Gemeinde-Choral — ist dann blos nöthig, um das Geräusch des Hereinkommens und Platznehmens zu verdecken, wobei also völlig einerlei ist, was und wie der Organist spielt; ein ausgehaltener Accord, durch einige Bleiklötze auf den Tasten bewirkt, würde denselben Dienst thun. Eine Figuralmusik hat vollends weder Sinn noch Zweck; auf sie zu horchen, anstatt zu beten, wäre ja eher Sünde als Gottesdienst. Auf den Bau des Gotteshauses selber ist dann ebensowenig einer künstlerischen Intention Einfluß zu verstatten; Schutz vor Regen und Wind, Helle und Gehörsamkeit ist alles, was man braucht.

Ganz anders aber stellt sich die Sache, wenn wir von den oben entwickelten Grundanschauungen ausgehen.

1) Die Kunst ist vorerst etwas dem Cultus Analoges; das Verhalten des Geistes in der beiderseitigen Thätigkeit hat wesentlich etwas Gemeinsames. Dies muß sich jedem als Wahrnehmung auf-

drängen, der für beides die nöthige innere Empfänglichkeit und Vorbildung hat, und der so weit reflectirt, um sich in beiden Situationen selbst zu beobachten. Einem hohen, edlen Kunstwerke gegenüber ist unsre Stimmung, unsre geistige Haltung der gottesdienstlichen Fassung der Seele, d. h. der Andacht unleugbar ähnlich und verwandt. Wer einem nach Idee und Ausführung meisterhaften Gemälde, wer einem künstlerisch großartigen Bauwerke gegenüber steht, der wird stille in sich, er bleibt nicht etwa beim sinnlichen Wohlgefallen, auch nicht blos bei der natürlich sich regenden Bewunderung für den Meister stehen, der solches geschaffen, sondern er fühlt die Macht des sich in dem Werke offenbarenden Genius, d. h. des wenn auch vielleicht sehr unbestimmt gedachten Göttlichen; er vergißt die niedere Erdenwelt, weil es das Reich der Idealität ist, in das er mit solchem Anschauen eingetreten. Oder wenn wir den Beginn eines großen, classischen Musikwerkes erwarten, so klopft uns das Herz in eigenthümlicher Spannung, wir fühlen, daß ein großer Moment nahet, — groß eben darum, weil eine ideale Welt im Begriff ist, ihre goldnen Pforten vor uns aufzuthun. Diese Idealität nun, in der die Kunst ihre Heimath hat, deren geweihte Priesterin und Offenbarerin sie ist, halten wir, sintemal wir nicht Kunstenthusiasten, nicht Kunstnarren und Kunstschwätzer, sondern Christen sind, keineswegs für identisch mit der Religion; die höhere Welt, in die uns eine Mozart'sche, eine Beethoven'sche Symphonie versetzt, ist noch nicht das Himmelreich des Christenthums; aber wie Religion und Cultus, so steht auch die Kunst dem Alltagsleben und seiner Prosa als eine davon befreiende, darüber erhebende geistige Macht gegenüber. In diesem Sinne wird von Gaupp (Prakt. Theol. I. S. 130) richtig, nur in concreterer Beziehung gesagt: „die Idealität ist nichts Anderes, als die Negation der unmittelbaren Gemüthserregungen, wie sie das tägliche Leben veranlaßt, damit sie, von ihrer Leidentlichkeit, die immer Unfreiheit ist, befreit, eine vergeistigende Umwandlung erfahren und, ihrer Einzelheit entrissen, zu einer allgemeinen Gemüthsstimmung zusammenfließen, worin das schöpferische

Leben der Phantasie entbunden wird. So lange der Dichter z. B. selbst noch leidenschaftlich bewegt ist, findet er die klare Ruhe nicht, die er bedarf, um productiv zu werden, und erst in der Negation jener unmittelbaren Befangenheit in den Eindrücken des gewöhnlichen Daseins tritt dasselbe ihm in jene objective Ferne, die der idealen Innenwelt Raum gewährt, sich zu entfalten."

2) In so weit wäre es aber nur erst eine Aehnlichkeit oder Verwandtschaft, die wir zwischen beiden constatiren; sie können beide sich einigen, die vorerst noch nicht mit einem bestimmten Inhalt erfüllte Idealität der Kunst kann sich die Religion als Inhalt aneignen, aber sie muß das nicht nothwendig thun; es kann die Kunst sogar versuchen, die Stelle der Religion zu vertreten, wie es bekanntlich Leute gibt, die keine andre Religion haben, als die Kunst; und umgekehrt kann einem frommen Menschen alle Idealität, die er in sich trägt oder bedarf, völlig aufgehen in der Religion, die seine ganze Poesie (wie auch seine ganze Philosophie) ausmacht, wobei indessen nicht geleugnet werden kann, daß eine Kunst, die geflissentlich der Religion ausweicht und sie zu negiren unternimmt, selbst wieder aus ihrer idealen Höhe herabsinkt und prosaisch, wo nicht gemein wird, und daß umgekehrt ein Mensch, der zwar religiös ist, aber dadurch nicht für alles Schöne, für alle Kunst empfänglich wird, damit eine entweder aus Schwäche oder aus Eigenwillen entspringende Beschränktheit verräth. Wir sagen deßwegen: jedes von beiden sucht das andere, um sich selbst durch dieses zu bereichern oder zu ergänzen. Die Kunst sucht die Religion, denn, wie vorhin bemerkt, hier wird ihr für ihre Idealität ein positiver Inhalt geboten, der mehr als irgend etwas dazu angethan ist, künstlerische Gestaltung anzunehmen; und ebenso kommt ihr zur offenen Aufnahme ihrer Darstellung in der Andacht des religiösen Menschen schon die erwünschteste innere Fassung und Stimmung entgegen. Warum hätte sonst die antike Kunst sich dem Cultus dienstbar gemacht? Warum hätten die Maler und Baumeister des Mittelalters ihre Kräfte so vorwiegend der Kirche gewidmet? Warum hätte ein Händel die

höchste Entfaltung seiner Kunst erst in seinen Oratorien, ein Haydn in seiner Schöpfung, ein Mozart in seinem Requiem, ein Mendelssohn in seinem Paulus und Elias, in seinen Psalmen, Motetten und Hymnen gefunden? Warum kehrte sonst bis heute noch, nach Einschlagung von vielleicht sehr verschiedenen anderweitigen Richtungen die Kunst, je edler sie aufgefaßt wird, je höher sie ihre Ziele sich steckt, um so gewisser immer wieder zur Darstellung und Verherrlichung des Heiligen zurück? Umgekehrt aber ist es auch der Cultus, der seinerseits die Kunst sucht. Er will ja darstellen, will das Innere zur Erscheinung bringen, und zwar nicht so, wie es unmittelbar in Wort und That im Leben selbst zur Erscheinung kommt, sondern zum Zwecke der Feier, also in gehobener, verklärter und dennoch wahrer, das Wesen rein offenbarender Weise; diese Formgebung aber, dieses Maß und Ebenmaß (vgl. Schleiermacher prakt. Theol. S. 78) ist dasjenige, worauf sich die Kunst als Production des Schönen versteht, darum bedarf er ihrer Hülfe und nimmt dankbar ihre Dienste an. Dies wird geschichtlich durch die christliche Archäologie belegt, daß nämlich mit der Ausbildung und Gestaltung eines christlichen Cultus auch die Aufnahme der Kunst in den Dienst der Religion Hand in Hand gieng. — Noch fügen wir hier die Auffassung des fraglichen Verhältnisses an, die wir bei K. Köstlin, Aesthetik I. S. 47 finden, und die außer dem, worin sie sachlich mit dem Obigen zusammentrifft, zugleich auf eine wichtige Differenz zwischen beiden verwandten geistigen Mächten aufmerksam macht. Es heißt dort: „Sehr nahe steht das Aesthetische (das Schöne) der Religion. Die Religion spricht zu Allem, — zu allem Gefühl der Abhängigkeit, der Endlichkeit, der Unvollkommenheit das beruhigende, versöhnende Wort; sie lehrt freie Fügung in die allgemeine Ordnung der Dinge, Harmonie des Willens mit ihr; sie weist darauf hin, daß alles einzelne Unvollkommene sich auflöse in eine schließlich sich überall vollziehende höhere Zweckmäßigkeit; ähnlich hebt auch das ästhetische Verhalten über die Unvollkommenheit des Lebens weg, versöhnt, erhebt, beseligt durch das Anschauen reiner Vollendung; es

tritt daher zum religiösen Leben ganz besonders hinzu, um ihm die seiner hohen Stellung gemäße großartige und erhebende äußere Formvollendung zu geben in Cultus und religiöser Kunst. Allein," wird nun fortgefahren, „es ist doch von der Religion auch wiederum grundverschieden; es enthebt von dem Zwang, der auch im Religiösen ist, es entbindet von dem schweren Ernste desselben, und es will nicht eine tiefere Versöhnung mit der Wirklichkeit geben; es bleibt schönes Spiel." Wenn der letzte Satz wahr ist, — und das ist er in der That; nennen wir doch auch in der Kirche wenigstens die Handhabung der Orgel, seit man sie nicht mehr mit Fäusten schlägt, ein Spielen; und was ist z. B. im erhabensten gothischen Bau das Netz der Gewölbegurten, das Maßwerk in den Fenstern, der Wald von Giebeln, Fialen u. s. w. anders, als ein im starren Stein ausgeprägtes Spiel der künstlerischen Phantasie? — dann scheint das zuvor so eng geflochtene Band plötzlich wieder zu reißen, denn, wenn wir auch nicht von einem „Zwange" reden wollen, der in der Religion liege, das ist doch richtig, daß wir auch im Cultus ihren „schweren Ernst" nicht in ein Spiel verwandeln. Aber der Riß ist viel weniger schlimm, als er aussieht. Erstens ist auch ein Drama, wie die Antigone, wie der Macbeth, ein Spiel, und doch wird Niemand dasselbe mit ansehen und wieder von dannen gehen, dem sich der schwere Ernst der Schuld und des Schicksals in ein Spiel, d. h. in einen leichtfertigen Zeitvertreib umsetzte. Es ist also schon hieran zu ersehen, daß Spiel und Ernst nicht nothwendig Gegensätze sind. Zweitens aber erinnern wir daran, wie schon oben von uns auch in Religion und Gottesdienst die praktische Wirklichkeit von der in Form der Feier gefaßten Darstellung des religiösen Lebens unterschieden wurde; sobald wir den religiösen Lebensinhalt mit all seinen Momenten, mit der Trauer wie mit der Freude, mit der Buße wie mit Glauben und Hoffnung als Object schöner Darstellung behandeln, so wird zwar nicht der Ernst zum Spiel, aber doch seine Darstellung zu einem Analogon dessen, was in der außerkirchlichen Aesthetik als Spiel bezeichnet werden kann. Und was ist auch in der schönsten

kirchlichen Poesie, in „Befiehl du deine Wege“, „Meinen Jesum laß ich nicht“, in „Gott ist mein Heil“ (Rothenb. G. B. von 1767, Nro. 397) das Akrostichon anders, als ein Spiel? oder wie ist es anders zu bezeichnen, wenn die christlichen Dichter in die Anfangsbuchstaben der Liederverse ihre Namen brachten? („Mag ich Unglück nicht widersteh'n“, von Maria von Ungarn, „Capitan Herr Gott ꝛc.“ von Markgraf Casimir von Brandenburg ꝛc.) Die Aufklärung hat darin Spielerei gesehen; wenn sie deßwegen Gerhards und Keymanns Verse verstümmelt und überstrichen hat, so that sie daran sehr Unrecht; aber daß sie darin etwas wie Spiel und nicht den gestrengen Kathederton fand, darin hat sie richtig gesehen. — Es kann allerdings jene Analogie zu einer wirklichen Aehnlichkeit gemacht und dadurch die specifische Würde des Religiösen verletzt, der Cultus zu einem Schauspiel werden; so etwas liegt geschichtlich vor, wenn in der römischen Kirche z. B. am Himmelfahrtsfeste eine Figur zum Deckengewölbe emporgezogen wurde, übrigens aber auch darin, wenn dort (vgl. Schleiermacher prakt. Theol. S. 109) bei der Messe die symbolische Geberde und Bewegung so stark über das gesprochene Wort vorwiegt, daher Schleiermacher (a. a. O. S. 110) sehr richtig bemerkt: „kein evangelischer Christ würde es aushalten können, zu wissen, daß ein Prediger die mimischen Bewegungen beim Spiegel ausgedacht habe, wogegen, wenn wir hören, daß ein katholischer Geistlicher seine Bewegungen einlernen muß, wir uns nicht darüber wundern.“ Auch das evangelische Volk hat freilich noch lange, bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, Einzelnes — wie den Engel am Weihnachtsfeste in der Person eines verkleideten Knaben, dann die Vorrichtungen an alten Orgeln, wodurch ein Stern, den Stern der Weisen vorstellend, vom Wind aus der Orgel in Bewegung gesetzt wurde — festgehalten, was nicht mehr und nicht weniger als ein Spiel war, aber der protestantische Geist hat zuletzt doch über alle derartigen Reste siegen müssen. Aber die Sache kommt für uns dadurch vollkommen in's Gleichgewicht, daß wir statt jener, auf dem Standpunct des Aesthetikers ganz richtigen und unverfänglichen Be-

zeichnung: „schönes Spiel“ den dem Sinne nach entsprechenden Ausdruck: schöne, also nicht aus der Unmittelbarkeit des praktischen Lebens von selber, gleichsam mit Naturnothwendigkeit hervorgehende, sondern mit klarem, über die Sache selbst sich stellendem Bewußtsein für die Feier geordnete und gestaltete Darstellung substituiren. — Das ist aber allerdings eine Substituirung, die auf die Sache selbst denjenigen Einfluß übt, durch welchen eine Unterscheidung kirchlicher und nichtkirchlicher, und wieder eine Unterscheidung der sogenannten weltlichen und der zwar religiösen, aber nicht gottesdienstlichen, sondern der Privaterbauung dienenden Kunst entsteht. Es ist zwar hier noch nicht der Ort, um das, was kirchlicher Styl ist, genauer zu erörtern, denn diese Frage läßt sich erst in der Lehre von den einzelnen Künsten erledigen; mit den üblichen Distinctionen, z. B. alle kirchliche Kunst müsse objectiv sein, ist für die Musik, für die Baukunst rein nichts gesagt und selbst für die Poesie reicht dieselbe wenigstens nicht aus; es hat jede Kunst ihre eigenen Gesetze auch in dieser Beziehung. Hier aber ergibt sich gerade als Folgerung aus der obigen Bestimmung des Verhältnisses zwischen Kunst und Cultus und um diese Bestimmung exact zu machen, der Satz: daß die Kunst, wenn sie in den Bereich und Dienst des Cultus eintritt, dann nicht mehr die volle Freiheit hat, Spiel zu sein, sondern a) mit dem Reichthum ihrer Phantasiegebilde und ihrer Darstellungsmittel sich in Angemessenheit zum religiösen Charakter der Feier halten muß, also nicht durch Darstellungen, die an eine ganz andere Lebenssphäre, z. B. an den Kampf gemeiner Leidenschaft oder an weltliche Lustbarkeit erinnern, die Phantasie des Zuhörers oder Zuschauers von dem religiösen Centrum, in das er sich versetzt hat, in dem er ruhen will, herauslocken und dadurch den Typus des Heiligen, der durch die Gottesidee bestimmten Idealität, zerstören darf; — wir können dies ausdrücken durch die Forderung kirchlicher W ü r d e; und daß b) die künstlerische Darstellung im Cultus auch in dem Sinne niemals bloßes Spiel sein darf, sofern dieses der Gegensatz zu demjenigen Wirklichen, was die feiernde Gemeinde geistig in sich trägt,

zum Ernste der Gesinnung, zum Inhalt ihres Glaubens wäre, oder die Kunst wenigstens eben so frei damit schalten und walten, es ebenso interesselos, rein als ein Object künstlerischer Gestaltung, behandeln dürfte, wie der Dichter in Einem und demselben Stück ein Requiem im Dom und daneben eine Hexenküche und eine Walpurgisnacht vorführen kann, indem er beides lediglich als künstlerisch brauchbaren Stoff behandelt, also in diesem Sinne damit spielt. Was in dieser Beziehung von der kirchlichen Kunst gefordert werden muß, das ist Wahrheit, d. h. was die Gemeinde im Gottesdienst entweder selbst künstlerisches ausübt (wie z. B. im Choralgesang), oder was ihr davon zum Empfange und Genusse geboten wird (wie Rede oder Chorgesang), das darf nicht mit ihrem religiösen Bewußtsein im Ganzen, noch mit der religiösen Stimmung, die eine Fest- oder Casualfeier speciell mit sich bringt, im Widerspruch stehen, es muß in dem Maß und in der Art, in welcher überhaupt eine Kunst sich dazu hergibt, Gedanken, Empfindungen, Stimmungen auszudrücken, diesen zum Ausdrucke dienen, übrigens auch graduell, in der Stärke des Ausdrucks, unbeschadet ihrer Idealität, nichts darstellen, was im Innern, im Geistesleben der feiernden Gemeinde keine Wahrheit mehr hat. (In wiefern sich diese Forderung für die Musik ganz anders gestaltet, als für Rede- und Dichtkunst, wird sich in unsrem letzten Theile zeigen; in demselben Sinne, wie von diesen Künsten, kann und darf von der Musik nicht Wahrheit gefordert werden, da ihre Tonbilder gar nicht dazu bestimmt und angethan sind, wirkliche Gegenstände, Subjectives und Objectives, was nicht Musik ist, abzubilden; sie stellt immer nur sich selbst dar, nichts Anderes; aber diese ihre Selbstdarstellung läßt vermöge ihrer unendlichen Manchfaltigkeit auch eine Menge von Analogieen mit der Manchfaltigkeit der Stimmungen und Erregungen im Gemüth, wie mit Gegensätzen in der Außenwelt zu, daß wir als Wahrheit von ihr wenigstens die Angemessenheit, den Zusammenklang ihrer Tonbilder mit dem, was als religiöses Leben in der feiernden Gemeinde vorhanden ist, fordern können und müssen.) Dabei ist freilich noch wohl zu unterscheiden

zwischen dem Auftreten der Kunst im Gottesdienste selbst und zwischen dem persönlichen Verhalten des Urhebers eines kirchlichen Kunstwerkes und etwa auch der ausübenden Künstler zu demselben. Das ist mit Obigem noch nicht entschieden, ob auch für den Dichter und Componisten eines geistlichen Stückes, ob ferner auch für den Organisten, den Singchor u. s. w. die Forderung der Wahrheit, d. h. seiner persönlichen Einstimmung mit dem, was er als Künstler producirt, zu fordern sei. Es nehmen nicht Wenige daran Anstoß, wenn z. B. eine Capelle an Weihnachten eine Cantate aufführt, die auf das Christfest ein Jude componirt hat, oder wenn im Messias eine Sängerin von nicht unbescholtenen Sitten uns vorsingt: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“; haben doch Manche selbst einen Chorgesang nur dann in der Kirche dulden wollen, wenn ihnen zuvor gewiß wäre, daß alle Sänger und Sängerinnen bekehrte Leute seien. Dürfen wir wohl solcher Anwendung jener Forderung der Wahrheit entgegen sagen: für den producirenden und ausübenden Künstler ist auch die kirchliche Kunst nur ein schönes Spiel? Was vorerst den Ausübenden betrifft, also etwa den Organisten, den Sänger, so ist nicht zu vergessen, daß dieser im Gottesdienst nicht etwa ein Virtuos ist, der sich hören läßt, sondern auch diese sind lediglich Gemeindeglieder, die als solche in und mit der Gemeinde zusammen den Gottesdienst feiern; von ihnen also verlangen und setzen wir voraus, daß sie zu dem religiösen Inhalt, den sie künstlerisch zum Vortrage bringen, ganz genau ebenso stehen, wie jedes Gemeindeglied zum Inhalte des Liedes, das es mit der Gemeinde singt, oder des Gebetes, das der Liturg im Namen der Gemeinde spricht. Das ist die Voraussetzung, die jeder, ohne die Sänger, das Orchester, den Organisten persönlich zu kennen, machen muß und so lange auch machen darf, als ihm nicht positiv das Gegentheil bezeugt ist; dann freilich, wenn dies der Fall ist, hört auch die Möglichkeit auf, daß sich Christen an einer Kunstproduction erbauen können; wenn ein Sänger, der abgesehen von seinem schönen Tenor ein liederliches Subject ist, mir Sebastian Bachs fromme Arie: „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (aus der

Matthäus-Passion) noch so rührend vorsänge: die Abstraction darf dennoch der Musiker dem Christen nicht zumuthen, daß ihm solche Unwahrheit nicht zum Aergerniß würde. Weiter entfernt steht immerhin der schaffende, dichtende Künstler, als der ausübende; aber bedeutungsvoll ist doch die Thatsache, daß sich kein Dichter, der dem Glauben der Gemeinde positiv entfremdet war, für den derselbe keine Wahrheit mehr hatte, dazu herbeigelassen hat, jemals rein als Dichter ein geistliches Lied zu dichten, somit rein als „schönes Spiel" auch diesen Stoff zu bearbeiten, und ebenso, daß Musiker, die der Kirche persönlich ferne standen, auch der Kirchenmusik, die sie doch als bloße Gattung künstlerischer Formen hätten betrachten können, dennoch ihre Thätigkeit entweder gar nicht oder nur ausnahmsweise zuwandten. Geschah solches dennoch, so war es sicherlich nicht der evangelische Cultus oder dessen substantieller Inhalt, für den sie arbeiteten, sondern entweder waren es katholisch-mittelalterliche Stoffe, die eben vermöge ihrer theils mythologischen, theils dramatischen Art (als Legende oder als Messe) solch ein objectives, rein-künstlerisches Verhalten weit eher zulassen, als der einfach auf den sittlich-religiösen Wahrheitsgehalt dringende protestantische Ernst (daher die Befreundung von nichts weniger als religiösen Dichtern mit dem Katholicismus in der Romantik, daher auch für Beethoven, der übrigens an Wahrheit und Sittlichkeit der Gesinnung hoch über den Schlegel und Consorten steht, die Möglichkeit eine Missa solennis zu schreiben, die aber wegen ihrer colossalen Großheit zum wirklichen Meßcultus nicht zu gebrauchen ist, während sein Christus am Oelberg ein völlig mißlungenes Werk genannt werden muß); oder war es eine allgemeinere Religiosität der Naturbetrachtung oder der sittlichen Lebensanschauung, daher Beethoven Gellert'sche geistliche Lieder componiren konnte, unter denen wenigstens zwei, der Hymnus „die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" und das Bußlied „An dir allein hab ich gesündigt ꝛc." des Meisters würdig sind. Ohne daß wir also dem Künstler — am allerwenigsten dem Musiker — die Zumuthung machen, daß, was er künstlerisch darstelle, seine eigene sittliche oder

religiöse Ueberzeugung sein müsse, bleibt doch so viel von jener Forderung der Wahrheit auch an diesem Puncte stehen, daß, wer dem substantiellen Gehalt, der im Gemeinde-Gottesdienst zum Ausdrucke kommt, persönlich fremd ist oder sich mit Bewußtsein und Willen negativ dazu verhält, auch nicht die Fähigkeit — und eben darum, wenn er ein rechter Künstler ist, auch nicht die Neigung haben wird, Arbeiten für den Gottesdienst, zumeist den evangelischen, zu liefern.

Man sieht leicht, daß jene beiden Bedingungen, Würde und Wahrheit, die wir der Kunst auferlegen, um sie im Cultus mitwirken zu lassen, und die das allgemeine, grundwesentliche Attribut aller Kunst, die Schönheit, nur modificiren, vielmehr negativer als positiver Art sind; man wird aber auch immer, wenn gesagt werden soll, was denn kirchlicher Kunststyl sei, Antworten hören, die uns nur sagen, wie ein Kunstwerk und eine Kunstproduction nicht beschaffen sein darf, während man darüber wenig Bescheid erhält, welche positive Qualitäten es haben muß, um kirchlich zu sein. Was wir bei der Betrachtung namentlich der kirchlichen Tonkunst Positives aufzustellen haben werden, ist, um dies schon hier zu bemerken, zum großen Theile mehr conventioneller und traditioneller Art, als daß es aus dem Kern der Sache als nothwendig deducirt werden könnte. Sehr nahe läge es z. B. dem Kirchenstyl als ein Hauptmerkmal das Alterthümliche beizulegen, daher auch von jeder liturgischen und hymnologischen Arbeit für den Gottesdienst zu fordern, daß sie entweder nur wirklich Altes aufnehme, oder daß, wenn es eine neue Hervorbringung ist, diese sich genau an den alterthümlichen Typus anschließe. So hat selbst Schleiermacher, und mit Recht, es (Pr. Th. S. 166) für den größten Fehler (zunächst in der Liturgie) erklärt, wenn solch ein Cultustheil modern ist; „in der Kirche soll die Differenz von heut und gestern und einer Generation und der andern sich verwischen, nichts soll als ein heutiges erscheinen." Allein auch das Aelteste war eines Tages neu und der Protestant kann am allerwenigsten zugestehen, daß, was die Auctorität des Alterthums für sich hat, darum schon das Aechte sei; selbst die in concreto unver-

söhnlichsten, leidenschaftlichsten Feinde alles dessen, was im Fache des geistlichen Liedes über das 17. Jahrhundert herabreicht, lehnen doch als theoretischen Satz jene ausschließliche und absolute Gültigkeit des Alten ab. Vernünftiger Weise kann nur gesagt werden: 1) das Alterthümliche bildet dadurch, daß es der Conversationssprache und Weltsitte fremd, und doch vermöge des historischen Zusammenhangs noch verständlich ist, einen für den Cultus ganz zweckmäßigen Gegensatz zum außerkirchlichen, alltäglichen Leben, es hilft also mit dazu, jeden Theilnehmer aus der ihn sonst umgebenden Welt-Atmosphäre heraus- und in ein andres Element, in eine gerade dem Cultus entsprechende Objectivität hineinzuversetzen. 2) Dasjenige Alterthümliche, was wir dem kirchlichen Styl angemessen achten, ist nicht in irgend welcher beliebigen, sondern in solcher Zeit entstanden, in welcher der Geist der Kirche, der Geist einer Confession in seiner ganzen Kraft und Ursprünglichkeit wirkte; es ist daher gewissermaßen symbolisch, den aus gleichen Zeiträumen stammenden Bekenntnissen der Kirche analog; es trägt relativ am wenigsten die Spuren einer bestimmten, vorübergehenden Periode, also am meisten Bleibendes an sich. Bei einem Liede z. B., wie „Ein feste Burg" leuchtet dies Jedem ein. Aber so abhängig selbst von solch einer schöpferischen Zeit sind wir dennoch niemals, daß wir für den Gottesdienst, der der Ausdruck unsres eigenen geistlichen Lebens sein soll, nicht doch immer nur Solches auch aus den Producten jener Zeiten auszuwählen und in Gebrauch zu setzen das Recht hätten, was wir jenen Requisiten des Schönen, des Wahren, des Würdigen entsprechend finden, und daß wir nicht, wofern uns auch eine secundäre Zeit oder unsre eigene Gegenwart Solches bietet, was diesen Erfordernissen entspricht, dieses in unsern Gottesdienst aufnehmen dürften. So wenig wir vom Urtheil eines Papstes oder einer congregatio sacrorum rituum abhängig sind, so wenig kann eine wenn auch noch so geistbegabte Zeit mit dem, was wir uns zum wirklichen Gebrauche von ihr aneignen, unsrem selbstständigen Urtheil gegenüber, das in diesem Fall wesentlich Geschmacks-Urtheil ist, exemt sein. — Gänzlich

unbrauchbar sind freilich solche Bestimmungen, wie sie von einem abstract-theologischen Standpunct aus je und je beliebt werden, wie z. B. wenn Caspers (a. a. O. S. 130) sagt: „die Kunst, welche sich im Cultus geltend machen darf, hat ihre Norm in den Vorschriften des Alten Testaments über den Cultus. Die alttestamentliche Kunst zur Darstellung der Gemeinde Gottes hat ihre Norm in der Darstellung, welche Moses im Himmel schaute. Die Kunst, welche sich dort geltend macht, ist keine menschliche, sondern eine göttliche, welche zu ihrer Verwirklichung des menschlichen Thuns bedarf. Soll nun der neutestamentliche Cultus die menschliche Kunst ausschließen und sich die göttliche Kunst aneignen, um zur Erbauung der Kirche die Kirche im Cultus darzustellen, so muß derselbe ins A. T. zurück." Abgesehen von der Verwirrung, die auch hier in dem Dualismus von Menschlichem und Göttlichem zu Tage kommt, würde diese These, wofern Ernst damit gemacht werden wollte, höchstens auf einen reformirten, nimmermehr auf einen lutherischen Cultus führen, während doch Caspers in dem vorangestellten Satze, dessen Helldunkel wir hier nicht weiter untersuchen wollen: „je tiefer die Christologie erfaßt sei in einer Kirchengemeinschaft, desto reiner und tiefer sei die Kunst thätig im Cultus", sicherlich dem lutherischen Cultus auch nach seiner Kunstseite die Palme hat reichen wollen. Was war denn jene uns als Norm vorgehaltene alttestamentliche Kunst, die Moses im Himmel geschaut und auf Erden nachgebildet hat? So viel wir aus 2 Mos. 25. wissen, ward dem Moses nur ein Modell der Stiftshütte mit ihren verschiedenen Geräthschaften, mit der Lade und den Cherubim gezeigt; von Poesie und Musik enthält dieses himmlische Vorbild lediglich nichts; Dichten und Singen wird im Gesetze nirgends geboten, sondern hat sich seiner Zeit erst von selbst entwickelt; der Ton der starken Posaune, der vom Sinai aus der dicken Wolke erscholl, daß das ganze Volk erschrack (19, 16.) wird doch wohl nicht als vorbildliche, vom Himmel gegebene Norm für unsre kirchliche Instrumentalmusik dienen sollen. Aber selbst den Bau und Einbau des Gotteshauses betreffend — wird wohl auch

ein lutherischer Kirchenpropst, wenn er eine neue Kirche bauen läßt, den Baumeister anweisen, den Riß nach dem Muster der Stiftshütte zu machen? Gibt es für unsern Kirchenbau auch nur ein einziges architektonisches Motiv, das dorther könnte entlehnt werden? Die Eintheilung in Vorhalle, Schiff und Chor auf den jüdischen Vorhof, das Heiligthum und das Allerheiligste zurückzuführen, das würde, so sehr man dergleichen als „tiefe Auffassung" zu preisen pflegt, doch nur eine sehr oberflächliche Kenntniß des Sachverhalts, ja positive Unkenntniß der Entstehung unsres Kirchenbaustyls verrathen. Den christlichen Thurmbau hat man freilich auch schon auf die zwo ehernen Säulen zurückführen wollen, die Salomo vor seinen Tempel setzte (1 Kön. 7, 15—22.) und Jachin und Boas benannte; aber erstlich ist ein Thurm etwas anderes als eine Säule, und zweitens geschah diese Verzierung nicht auf göttlichen Befehl, wie die Errichtung der Stiftshütte. Weislich wird a. a. O. von Caspers hinzugefügt: „Nicht als ob mit gesetzlicher Nachahmung im N. T. die göttliche Kunst reproducirt würde, sondern nur mit lebensvoller Aneignung des heiligen Geistes, welcher im A. T. die Kunstnormen gab und sie noch im ewig gültigen Worte festhält" — aber damit verschwimmt die ganze These wieder in's Blaue. Die Geschichte weist ein ganz Anderes auf. Theilweise ist die christliche Kunst nichts anderes als eine Umbildung der heidnischen gewesen; man weiß, wo die alte Kirche ihre ersten Muster zu Basiliken, Baptisterien u. s. w. geholt hat; man weiß, aus welchen Schulen die Redekunst eben als Kunst in die Kirche übergegangen ist; und selbst auf die Poesie, in welcher unstreitig am meisten das A. T. (aber nicht die Gesetzesvorschriften über den Cultus, sondern die freie künstlerische Production in den Psalmen) der christlichen Kunst auch künstlerisch zum Vorbild dienen mußte, hat doch die heidnische Bildung, z. B. in den Versmaßen, einen ganz unleugbaren Einfluß geübt. In wie weit heute noch der Psalter das Vorbild oder die Norm christlicher Poesie sein kann, darüber wird seines Orts Näheres gesagt werden. Theilweise aber ist die christliche Kunst rein als neue Schöpfung aus der Kirche, aus

dem sie erfüllenden Lebensgeiste, hervorgegangen; wie dies vom gothischen Kirchenbau gilt, so insbesondere von der Musik, zumeist die Polyphonie des Chorgesangs ist ein rein christliches Product, für welches die alte Welt auch nicht eine Spur aufweisen kann; erst das christliche Ohr hat gefunden und gelernt, was Harmonie (wie auch was Takt) ist, und sicherlich würde König David, wenn er von unsern Chören eine Bach'sche Motette hörte, davon eben so wenig erbaut sein, als wir mit unserem musikalischen Ohr einer Gesangs-Production der Kinder Korah lange Stand halten würden. Lasse man doch dem Alten Testament, was sein ist, und gebe dem Neuen, was ihm gebührt.

3) Die Bedeutung, der Werth und die Berechtigung der Kunst im Cultus stellt sich uns noch specieller im Zusammenhang mit den beiden Momenten desselben dar, die wir oben als ein Thun zur Ehre Gottes und als ein Aufthun einer Freudenquelle, einer Lebenserhöhung für den Menschen, oder kurz als Opfer und Segnung unterschieden haben. Beiden Zwecken zu dienen, ist die Kunst so ganz geschaffen, daß wenn sich Jemand ihrer enthält, dies nur im Eigensinn, durch ein gewaltsames Niederhalten dessen, was jedem menschlichen Erkennen und Fühlen sich naturnothwendig aufdrängt, möglich ist. Will der sterbliche Mensch seinen Gott ehren, und will er dies, was nach Obigem das Charakteristische des Cultus ausmacht, nicht in der dem Complex des Lebens angehörigen sittlichen That, sondern in freier, unmittelbarer Darstellung seines Innern thun, will er also Gott etwas darbringen, das sein Eigenes, sein Bestes ist, das Edelste, was er frei zu produciren vermag, und was doch nicht die pure, praktische Befolgung eines göttlichen Gebots, eine Pflichterfüllung sein soll, so ist das eben die Kunst. Ist des Herzens lautere, fromme Gesinnung der goldene Apfel, so ist die Kunst die silberne Schale dazu. In diesem Sinn haben die Gemeinden des Mittelalters, haben die großen Baumeister jener Zeit Gott dem Herrn die herrlichen Dome gebaut, während sie sich mit niederen, finsteren Wohnungen begnügten; das Beste, was sie vermochten, haben sie ihm geweiht. In diesem Sinn

haben unsre alten Musiker — (die Zukunftsmusiker halten das für Zopf) — auf jede Partitur das Zeichen S. D. G. (Soli Deo gloria) gesetzt, weil sie, auch wenn menschliche Ohren ihre Werke hören sollten, doch zu allererst ihrem Gott musicirten; erinnern wir uns doch (aus Jahn), daß selbst Mozart — dessen leichtem Blute man solchen Sinn vielleicht weniger zutraut — nach Aufführung einer seiner Symphonien sich brieflich über den glänzenden Erfolg derselben darum erfreut ausspricht, „weil ja doch alles zu Gottes Ehre diene." Das ist also nicht einmal schlechthin daran gebunden, daß das Werk ein religiöses ist; vielmehr, wie derjenige Künstler, der ein Christ zu sein sich bewußt und gewillt ist, all sein Schaffen als ein Thun zu Gottes Ehre ansieht, so nimmt auch für den, der das Kunstwerk hörend oder schauend genießt, wofern er als ganzer Mensch im Christenthum steht, dieser Genuß, je höher und reicher er rein künstlerisch ist, von selbst die Richtung auf Gott; er erkennt darin eine durch den Menschengeist als Organ des Geistes Gottes geschehene Offenbarung der Kraft und Herrlichkeit Gottes, den er darum preist, ob nun das Kunstwerk selbst, z. B. das Gemälde durch den biblischen Gegenstand der Darstellung, die Musik durch ihre Verbindung mit einem religiösen Texte, einen religiösen Typus an sich trägt, oder ob es ohne diesen rein für sich als Kunstwerk dasteht. Natürlich aber wird, zumal dem Laien, im ersten Falle jene Gedanken- und Gefühlsrichtung bedeutend näher gelegt und leichter gemacht, als im zweiten.

Dies führt bereits auf den andern Punct. Ein erfrischendes Bad soll der Gottesdienst für die Seele sein; in ihm concentrirt sich aller Segen, den der Sonntag dem an's irdische Arbeitsjoch gespannten Menschen bringen soll. Ein Lebenszufluß wird ihm dadurch zu Theil, der, wie Speise und Trank, schon indem er genossen wird, erquickt und erfreut, zugleich aber eine Bereicherung des geistigen Lebens ist und dasselbe frisch erhält. Dies gewähren nun allerdings in erster Linie die ursprünglichen Momente des Cultus, Wort und Sacrament selbst, ohne daß es menschlicher Zuthat bedarf; die Christengemeinden der Urzeit haben sich im Privathause (vgl. Ap.G. 2, 47.)

und in den Katakomben nicht weniger beseligt gefühlt, als hernach die großen Versammlungen in den prächtigen Kathedralen. Aber auch dort schon haben sie der Freude des Zusammenseins in des Herrn Namen eine Würze zu geben gewußt durch die Hilfe menschlicher Kunst; in jenen stillen Räumen erschollen ihre Lieder, und die Wände und Altäre haben sie geschmückt mit jenen Bildern, die heute noch beredte Zeugen der frühen christlichen Kunst sind. Denn wie die Kunst den edelsten, geistig-gehaltvollen und doch sinnlich vermittelten Genuß gewährt, so zieht auch jede edlere Freude, um auf den ganzen Menschen zu wirken, die Kunst an sich; wo wird in der Familie wie im öffentlichen Leben irgend ein Fest gefeiert, zu dem nicht die Kunst in irgend einer, wenn auch noch so bescheidenen Weise, in der Decoration des Raumes, in Lied oder Rede, als Tafelaufsatz oder als Tafelmusik, zu Hilfe gerufen würde? Was auch dem religiösen Menschen unter den Mühen und Anliegen des praktischen Lebens als Wahrheit aus Gottes Munde zum Troste und zur Handreichung wird, dessen will er, wenn er feiern darf, sich freuen als des Schönen. Und so erfüllt auch der Cultus seine ganze Bestimmung und gewinnt seinen ganzen Werth für die Christengemeinde dadurch, daß auch seine künstlerische Einfassung, wie eine Monstranz um das Allerheiligste, ihm zu einer Quelle der Freude wird; nur da steht es, wie es stehen soll, wo man sich von einem Sonntage zum andern auch auf das Gotteshaus selbst, auf das Zusammensein gerade in diesem, die Weihe der Schönheit tragenden Raume freuen kann; wo man sich darauf freut, die Lieder der Kirche zu singen und singen zu hören, und aus alle dem zusammen, aus dem Göttlichen, das den Kern alles Cultus bildet, und aus dem Menschlichen, das sich dem Göttlichen als Gefäß, als Ausdrucksform dienstbar macht, jene geistige Erfrischung und Bereicherung, jenen Lebenszufluß zu empfangen, der eben den Sonntag zum Sonnentag im Christenleben macht. Es mag wohl eine Frömmigkeit geben, die, rein praktisch betrachtet, ihr volles Gewicht hat, die aber, sei es in Folge der Beschränktheit des ganzen geistigen Horizontes und darum auch in Folge einer großen Genügsamkeit in

geistigen Bedürfnissen, sei es aus langer, abstumpfender Gewohnheit, gegen das künstlerische Moment im Cultus gleichgültig ist, die darum, wenn nur erbaulich gepredigt und gebetet wird, kein Aergerniß nimmt an einer finstern, verfallenen, staubbedeckten Kirche, an unebenem Fußboden und zerbrochenen Fenstern, an einer kreischenden Orgel, schlechtem Spiel und schlechtem Gesang; ein alter Patron, von dem die „Erinnerungen aus dem Leben eines Landgeistlichen" (Evang. K.Ztg. 1860, S. 755) erzählen, lehnte das Begehren nach einer höchst nöthigen Kirchenrestauration mit dem öffentlich gegebenen Bescheid ab: „Wenn man etwas Schönes sehen will, kann man in den Wald gehen, in die Kirche geht man, um das Wort Gottes zu hören; man wird in der Kirche nichts ändern." Natürlich hat solch eine fromme Genügsamkeit auch an dem sich nicht gern öffnenden Geldbeutel einen stillen, aber einflußreichen Bundesgenossen. Vermögen es nur einmal die Sachverständigen, unter denen ex officio der Pastor der erste sein muß, durch Ausdauer und Energie durchzusetzen, daß der Kunst jener ihr gebührende Antheil am Cultus, wenn auch nur erst in bescheidenem Maße, zugestanden wird, so erwacht alsbald auch in einer vorher gleichgiltig gewesenen Gemeinde eine Freude am Schönen, es bildet sich ein Sinn dafür, und wenn wir auch der Sache nicht die Wendung geben wollen, daß solche künstlerische Zuthat für die Unkirchlichen in der Gemeinde eine Lockspeise werden soll, weil weder das Mittel ein sicher wirkendes, noch der Zweck, wenn er auch erreicht wäre, ein entsprechender und zuverläßiger wäre, so ist doch so viel gewiß, daß Alles, was der Gemeinde ihr Gotteshaus und die darin zugebrachte Zeit lieb macht, auch für ihre Kirchlichkeit und damit für ihr geistliches Leben einen nicht zu verachtenden Werth hat.

4.

Aus dem Gesammtgebiete der schönen Kunst heben sich nun in besonderer Weise diejenigen zwei Künste heraus, mit denen sich die

Hymnologie zu beschäftigen hat. An sich betrachtet muß der Kirche alles Schöne zur Verfügung stehen; aber weil sie dasselbe nicht verwendet, um überhaupt das Kunstleben in der Menschheit zu pflegen, es sich also immer erst darum handelt, ob und in welcher Weise die Kunst für gottesdienstliche Zwecke sich hergibt, in welchem Maß ihre Mittel und Schöpfungen sich dem gottesdienstlichen Leben innerlich anschließen, um mit diesem ein organisches Ganzes zu bilden, so tritt auch nach Qualität und Quantität ein großer Unterschied zwischen den einzelnen Künsten ein, der uns eben berechtigt, der Poesie und Musik auch in der kirchlichen Wissenschaft einen eigenen Platz anzuweisen, also im System der praktischen Theologie eine Hymnologie aufzustellen.

Gehen wir vom weitest Entfernten aus, so muß der Tanz, wofern wir ihn überhaupt als Kunst noch gelten lassen können, für schlechthin unfähig erklärt werden, dem christlichen Cultus zu dienen. Wohl gibt es Tanzstücke in der ältern Musik, aus dem 16. und 17. Jahrhundert und selbst noch aus Händels Zeit, die sehr ernsthaft einherschreiten, ja die mehr Gravität haben, als manche tänzelnde geistliche Melodieen, die im Freylinghausen'schen Gesangbuche stehen. Aber was — ganz abgesehen von dem Tanz als einer Lustbarkeit, in welcher die Anziehung der Geschlechter den Hauptreiz ausübt — denselben von der Kirche, von der Fähigkeit, einer christlich religiösen Idee den Ausdruck zu geben und damit sie zugleich zu erwecken, absolut ausschließt und daher auch factisch von jeher, seit es eine Kirche Christi gibt, von ihr ausgeschlossen hat, das ist der Charakter sinnlicher Erregtheit, den er an sich trägt und neben welchem das geistige Element, das alle Kunst erst zur schönen Kunst macht, ein Minimum ist; was der Tanz ausdrückt, ist ausgelassene Lust oder sinnliche Leidenschaftlichkeit, beides sind Affecte, die kein Recht haben, im Cultus vertreten zu sein; von christlicher Würde sind sie so ziemlich das directe Gegentheil; und in dem Wohlgefallen, das er beim Zuschauer erregt, ist abermals das Sinnliche, im besten Falle die körperliche Anmuth und Gewandtheit, das weitaus Vorherrschende;

wollte je, um was es ihr aber selber nicht zu thun ist, die leichtgeschürzte Terpsichore sich zu priesterlichem Dienst im christlichen Heiligthum melden, wie sie ihn dem heidnischen leistete, so müßten wir ihr Anerbieten ablehnen mit dem Entscheidungsgrunde, der Psalm 147, 10. steht: „Der Herr hat nicht Gefallen an Jemandes Beinen.“ *)

Letzteres trifft zugleich auch die Mimik. Zwar sind in diesem Puncte die Anschauungen verschiedener Zeiten sehr verschieden. Die alte Kirche hat, wie seiner Zeit der Pietismus, alles Schauspiel als Heidenthum, als pompa diaboli verabscheut; das Mittelalter dagegen hat, auch in diesem Theil Weltliches und Geistliches verbindend, nicht nur religiöse Stoffe in theatralische Form gebracht, sondern in naivster Weise diese Aufführungen als einen Cultus behandelt (vgl. die schöne Darstellung dieser Seite mittelalterlichen Kirchenlebens in Hases Schrift: Das geistliche Schauspiel 2c., Leipz. 1838, und den Artikel von Grüneisen über geistliche Dramen in Herzogs Real-Encyklopädie IV, S. 740—749), wovon das Ober-Ammergauer Passionsspiel noch ein Ueberrest ist. Die evangelische Kirche hat, abgesehen von Einigem, was sich (wie erwähnt) als Volkssitte namentlich um Weihnachten noch längere Zeit erhielt, principiell keinen Platz mehr für eine derartige Darstellung des Heiligen; wie an sich schon vor ihrem direct auf Buße und Glauben zielenden Ernst eine Darstellung, die doch vorzugsweise als Unterhaltung wirkt, nicht bestehen kann, so

*) So viel wir wissen, ist es in Spanien (wohl auch in Portugal) gewöhnlich, daß die Begleitung, die der Leiche eines Kindes zum Gottesacker folgt und die aus jungen Leuten besteht, ihre Freude über die Erhebung des Kindes zum Himmel, wodurch es ein Engel geworden, durch Tanz und Tanzmusik ausdrückt. Das ist nur möglich, wo die Religion selbst einen durch und durch sinnlichen Charakter trägt. So wurden auch im Mittelalter an Weihnachten selbst in den Kirchen Tänze aufgeführt; die Weiber ließen sich trotz vielen Verboten diese Andachts-Lustbarkeit um die aufgestellten Krippen her nicht nehmen. — Neuerlich soll in Amerika eine Secte existiren (wenn wir nicht irren, unter dem Namen Jumpers), deren Gottesdienst in Sprüngen und Tänzen besteht. Καὶ οἱ μὲν ὧδε ἐφιλοσόφουν, würde der alte Kirchenhistoriker etwa auch von Diesen, wie von den Kräuterfressern in Syrien, weise bemerkt haben.

will sie das Wort unmittelbar als Gotteswort, wie im Sacrament unmittelbar den gegenwärtigen Herrn selbst, nicht irgend einen Menschen, der denselben und seine Apostel nur vorstellt, sich gegenüber haben; wie ihr alles Göttliche nur im Herrn selbst, in seinem Wort und Sacrament sich concentrirt, nicht aber sich in einer Menge von Heiligen bis herab zu dem Heere der Kuttenträger repräsentirt, die allesammt das Eine Unsichtbare in einer Vielheit malerischer Costüme, in einer Art dramatischer Rollen darstellen: so ist es dem Protestanten innerlich zuwider, es verletzt die Idealität, in der die Träger der Offenbarung, die heiligen Personen, vor seinem Bewußtsein stehen, wenn er irgend ein ordinäres Menschenkind als Petrus oder Paulus, irgend ein Frauenzimmer als Maria, oder gar irgend ein Individuum als Christus selber eine Rolle spielen sehen soll. Nur die geistigere Weise der Musik, wo nicht die Person des Sängers agirt, sondern nur in dessen Gesang eine biblische Person, auch des Herrn selber, ihm hörbar werden, entspricht seinem strengeren Gefühl, wiewohl auch hierin der difficilere religiöse Geschmack sich darin verräth, daß z. B. in England, wo doch Händel dem Oratorium die eigentliche Heimath bereitet hat, kein Stück dieser Art geduldet wird, in welchem Christus selbst als handelnde Person aufträte und z. B. eine Arie sänge. Im Messias, obgleich auch er, wie alle ächten Oratorien, vielmehr dramatisch als episch ist, tritt der Messias selbst nirgends in solcher Weise auf, während die deutschen Passionsmusiken allerdings die verba ipsissima des Erlösers einem Sänger als selbstständige Partie, also gewissermaßen als Rolle übertragen. Aber auch in diesen, ebenso in Mendelssohns Paulus ruht das Dramatische immer wieder auf Epischem, das (wie z. B. durch einleitende Erzählung des Evangelisten) den dramatischen Schein, die Identificirung des Darstellers mit der dargestellten biblischen Person nicht aufkommen läßt. Auch ist eine große Feinheit des christlich-künstlerischen Geschmackes darin zu erkennen, daß z. B. Händel im Messias die Worte: kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid &c., in die dritte Person umsetzt, und daß Mendelssohn im

Paulus die Arie: Jerusalem, die du tödtest die Propheten ꝛc., diese verba ipsissima des Herrn, nicht einem Tenor oder Baß, sondern dem Sopran zu singen gibt, wodurch jeder dramatischen Illusion vorgebeugt wird, wie er auch hernach bei der Bekehrung des Saulus die Stimme vom Himmel, in welcher Jesus ebenfalls in der ersten Person spricht, von einem Chor weiblicher Stimmen und zwar vierstimmig ertönen läßt. Im Uebrigen lassen wir uns in einem Oratorium einen rein musikalischen Paulus oder Elias ganz gerne gefallen, auch wenn er im schwarzen Fracke neben dem Pulte des Dirigenten steht; gerade weil das Dramatische hier ganz allein nur in der Musik liegt, also nur für das Ohr, in keinerlei Weise aber für das Auge vorhanden, namentlich weil keine Handlung zu sehen ist, stört dies auch das difficilere christliche Gefühl nicht. Zudem sind ja solche Werke, obgleich uns ihre Aufführung ein christlicher Cultus ist, doch nicht für den Gottesdienst im engern, gleichsam kanonischen Sinne bestimmt; blos eine abgeleitete Gattung, die sogenannte Cantate, hat in älterer Zeit einiges Dramatische auch dem protestantischen Gottesdienst beigegeben. Die Mimik, die also selbst in dem, was für uns noch Dramatisches übrig ist, durchaus wegfällt, hat sonst im evangelischen Cultus nur noch in zwei untergeordneten Formen (worauf Schleiermacher a. a. O. S. 109 hinweist) eine höchst bescheidene Stelle, nämlich im Vortrage, den Gesten des Predigers und in den Processionen. Jene aber fallen durchaus in's Gebiet der geistlichen Redekunst; nach der bekannten Goethe'schen Sentenz kann der Pfarrer nur dann vom Komödianten lernen, wenn er selbst ein Komödiant ist. Die Procession dagegen hat an sich allerdings eine der theatralischen Darstellung, die ja häufig Gebrauch davon macht, verwandte Bedeutung. Der geordnete Zug gewährt ein Schauspiel, in welchem die Volksmenge sich als ein unter einem ordnenden Geiste stehendes, einheitliches Ganzes und als zu irgend einem Heiligthum, einer Gnadenquelle ehrfürchtig herannahend darstellt, wo der Einzelne als Glied dieses Ganzen sich sehen läßt. Allein auch dieses im katholischen Cultus so sehr gepflegte Moment hat die evangelische Kirche auf ein

höchst einfaches Maß reducirt; außer seltenen Festen, wie Jubiläen, wo eine ganze Gemeinde auch schon dem Gang zur Kirche eine festliche Gestalt gibt, um schon auf diesem sowohl ihre Zusammengehörigkeit als ihr dankbares Hinzunahen zu Gottes Angesicht auszudrücken, sind es immer nur Theile der Gemeinde, die durch die Procession vom Hause zur Kirche (auch etwa, wie die Confirmanden unter Anführung ihrer Lehrer, von der Schule zur Kirche) die Absicht, eine sie persönlich und gemeinsam angehende Feier dort zu begehen, — wie ein Taufzug, ein Hochzeitszug, ein Leichenzug, — ausdrücken; den letzteren hat man (vgl. das schöne Begräbnißlied von C. F. H. Sachse: Wohlauf, wohlan, zum letzten Gang rc.) auch als Symbol des Bewußtseins aufgefaßt, daß auch die Lebenden stets auf dem Wege zum Grabe begriffen sind, im Allgemeinen aber hat die Procession doch nur die Bedeutung, daß die Idee des Festes nicht erst die im Hause Gottes oder auf dem Gottesacker versammelte Gemeinde, sondern schon ihren Gang dahin beherrscht und ihm, anstatt des Zusammenlaufens aus allen Gassen, durch das Princip der Ordnung in Stellung und Schritt, den Typus des Schönen aufdrückt. Aber damit ist es eben nicht darauf abgesehen, der Menge etwas zum Schauen zu geben, daher wir weder Fahnen noch Pilgercostüme und Pilgerstäbe dazu verwenden; der schwarze Mantel, in welchem zu unserer Väter Zeiten die Männer, hoch und nieder, einherschritten, war gerade das Gegentheil von dem, was schaulustige Augen auf sich ziehen kann.

Eine desto höhere Wichtigkeit haben die drei bildenden Künste, durch welche der gottesdienstliche Raum sich in Gegensatz zu aller anderweitigen Umgebung stellen und selbst auch positiv der religiösen Idee zum Ausdruck dienen soll. So sehr der Protestantismus namentlich zwei derselben, die Malerei und Sculptur, grundsätzlich auf ein bescheidenes Maß reducirt, weil für ihn die Bildwerke weder das lebendige Wort ersetzen, noch auch gar selber Gegenstände religiöser Verehrung sein dürfen: so ist es doch als ein erfreulicher Fortschritt kirchlichen Sinnes und christlicher Bildung zu betrachten, wenn diese

Formen des Schönen in den Kreis dessen, was im Cultus zusammenwirken soll, mit hereingezogen werden. Aber sie nehmen alle drei zu diesem in so fern eine besondere Stellung ein, als nicht das künstlerische Thun selbst zugleich ein gottesdienstlicher Act ist, sondern der Künstler sein Werk erst fertigt und dann als fertiges der Gemeinde zum gottesdienstlichen Gebrauche widmet, welcher Gebrauch selbst wieder nur darin besteht, daß diese stillen, unbeweglichen Kunstwerke zur räumlichen Einfassung der gottesdienstlichen Acte und nur hiezu dienen. Sie nehmen nicht activen Theil am gottesdienstlichen Leben, sofern dieses ein bewegtes, mannigfaltiges ist; dafür aber sind sie Jahrhunderte hindurch die treuen Hüter des heiligen Raumes, der Freistatt für Christenherzen, und während die lebenden Geschlechter sterben und immer ein neues das alte ablöst, stellen jene Werke der Menschenhand die Einheit der Gemeinde Gottes und ihrer Heilsgüter dar, die auch der Zeiten Wechsel überdauert. Ganz dürfen wir indessen auch den Urhebern dieser Werke es nicht absprechen, daß schon ihr Arbeiten in Bauhütte und Werkstatt durch gottesdienstlichen Sinn geweiht war. Die Erbauer der Dome, vom Meister bis zum armen Handlanger herab, wollten, wie die Gemeinden, die eine Kirche zu bauen beschlossen, Gott und die Heiligen damit ehren; dieses Bewußtsein konnte ihnen auch allein jenen Glaubensmuth einflößen, der in der That dazu gehörte, um Werke zu beginnen, von denen der Urheber und noch eine Reihe seiner Nachfolger sich selber sagen mußte, daß sie die Vollendung weit nicht erleben werden, daß sie also die Fortführung dessen, was sie angefangen, der Treue nachkommender Generationen überlassen müssen. Das ist auch Glaube, ein solcher freilich, wie ihn leider unsere Zeit nicht hat und so, wie die Sachen stehen, auch nicht haben kann.

So bleiben uns nur noch die redenden Künste und die Musik übrig. Die Beredtsamkeit hat in der praktischen Theologie ihre selbstständige Vertreterin an der Homiletik, — theilweise auch an der Liturgik, wo nämlich diese vom liturgischen Redestyl (dem Styl der Gebete, Formulare &c.) zu handeln hat: daher wir von ihr sofort ab-

sehen. Die Poesie und Musik haben beide mit den bildenden Künsten dasselbe gemein, was auch von der Beredtsamkeit gilt, daß die Gemeinde, wozu sie auch gar nicht berufen ist, sich ebenfalls nicht productiv verhält; sie extemporirt weder die Liedertexte noch die Melodieen, sondern beides wird ihr als fertiges Kunstwerk schon übergeben. Aber sie eignet sich beides in solch lebendiger Weise an, daß sie es nicht blos anschaut und, an ihrer Schönheit sich erfreuend, sich etwa ihre Gedanken darüber macht, sondern, was der Dichter, was der Componist zuerst nur heimlich in sich selbst gedacht hat, was in ihm lebte, was sofort in todten Zeichen als Vehikeln der Mittheilung niedergelegt war, das wird in Herz und Mund der Gemeinde lebendig. Das Werk des Künstlers reproducirt sie immer neu und dadurch erst gewinnt dasselbe ein Leben, das selbst die altersgrauen Mauern des Gotteshauses überdauern kann, ohne die frische Farbe der Jugend jemals zu verlieren. Eben darum aber, weil diese beiden Künste in dieser Weise von der Gemeinde selbst, ohne daß diese damit eine Kunstübung beabsichtigt, geübt, und zwar von der ganzen Gemeinde, nicht blos von speciell begabten und geschulten Individuen geübt werden, weil sie unter allen Künsten die populärsten sind und darum in einem volksthümlichen Cultus, wie es der evangelische seiner Natur nach ist, die besondere Bedeutung haben, daß sich in ihnen die Gemeinde, das Volk, die Laien activ am Gottesdienst betheiligen, während sie die Werke der bildenden Künste nur schauen, selbst der Predigt nur zuhören; weil sich also an diesem Puncte das volksthümliche Princip des Protestantismus im Gegensatze gegen das klerikale des Katholicismus einen eigenthümlichen und bedeutsamen Ausdruck gegeben hat, dem auch die erstaunliche Fülle von Geist und Gaben entspricht, die in dem Lieder- und Melodienreichthum unsrer Kirche zu Tage liegt: darum ist dieser Theil des kirchlichen Lebens durchaus würdig, durch einen eigenen Zweig praktischer Theologie vertreten zu werden. Die katholische Pastoraltheologie hat dafür keinen analogen Raum; wenn sie diesen Gegenstand gar nicht berührt (wie selbst die Kritik der praktischen Theologie von Graf [Tübingen 1841]

diesen Punkt unerwähnt läßt), oder wenn sie in Werken wie Staudenmaiers „Geist des Christenthums" [I, S. 264 f.] sich mit allgemeinen Betrachtungen begnügt, so geschieht das nicht, weil sie den Werth der beiden Künste nicht zu schätzen wüßte — sie hat davon das Gegentheil bewiesen —, sondern deßwegen, weil die poetischen Elemente des Cultus als Psalmen, Hymnen, Sequenzen u. s. w. liturgisch festgestellt sind, also ganz der Liturgik im engeren Sinn anheimfallen, und weil andrerseits das Musikalische, das officiell nur vom Geistlichen und vom Singchor auszuführen ist, demgemäß rein technischer Behandlung unterliegt und daher auch literarisch (außer den Musikwerken selber) in den Lehrbüchern des gregorianischen Gesanges behandelt wird.

Die kirchliche Poesie.

1.

Das Christenthum hat bei seinem Auftreten in der Weltgeschichte in keinerlei Art sich poetischer Darstellungsweisen oder Verbreitungsmittel bedient. Das Gloria in excelsis in der heiligen Weihnacht hat zwar ganz den Charakter eines Gesanges, aber der Evangelist sagt (Luc. 2, 13.) nur, die himmlischen Heerschaaren haben gesprochen (*λέγοντες*), und den Inhalt bezeichnet er ganz allgemein als *αἰνεῖν τὸν θεόν*, nicht etwa speciell als *ὑμνεῖν*. Die Gleichnisse des Herrn, obwohl in ihnen eine Art poetischer Naturbetrachtung und Lebensanschauung sichtbar zu Tage kommt, stehen doch allzubestimmt und mit allzubewußter und unverhüllter Absichtlichkeit im Dienst der Lehre, als daß wir in ihnen schon einen Bund der christlichen Religion mit der Poesie nachweisen könnten. Jesus hat zwar beim Ostermahle die übliche Psalmodie mit angestimmt, aber sich auch in poetischer Production als den Sohn Davids geltend zu machen, ist ihm nie in den Sinn gekommen; das Vaterunser hat er seine Jünger beten gelehrt, ein Lied singen haben sie nie von ihm gelernt. Auch wo er die alttestamentlichen Psalmen citirt, geschieht es nicht, um sie zu recitiren und an der Poesie derselben sich zu erfreuen, sondern um einen Lehrsatz darauf zu stützen, ein Verfahren, das gleicher Weise auch die Apostel befolgen. In einzelnen neutestamentlichen Stellen hat zwar die moderne Hermeneutik Ueberreste von urchristlichen Hymnen erkennen wollen, wie z. B. 1 Tim. 3, 16., allein es ist das

lediglich Hypothese; der Rhythmus, der sich dort findet, ist auch der Gnomendichtung, ist auch dem rednerischen Styl nicht fremd. Einen positiven Anhaltspunkt für frühzeitiges christliches Dichten (wenn auch mit der oben schon in dieser Beziehung namhaft gemachten Beschränkung) werden dagegen die Stellen Eph. 5, 19. und Kol. 3, 16. darbieten, wo sogar schon drei Gattungen, Psalmen, Hymnen und Oden unterschieden werden. Man kann immerhin plausibel finden, daß unter den Psalmen die alttestamentlichen, unter den Hymnen andere biblische Gesänge, dergleichen im Alten und Neuen Testament einige vorkommen (das Magnificat der Maria, der Lobgesang des Zacharias u. a. m.), unter den Oden aber neue, von einzelnen Christen gefertigte oder gar (nach Analogie des Zungenredens, worauf auch Eph. 5, 18. das πληροῦσϑε ἐν πνεύματι hinweist) improvisirte Gesänge zu verstehen seien, was freilich schon in so fern einige Schwierigkeit hat, als sonst wenigstens der Hymnus und die Ode nach ihrem Inhalt, nicht aber nach ihrem Ursprung unterschieden werden. Es ist aber auch kaum wahrscheinlich, daß Paulus in den genannten Stellen mit jenen drei Beziehungen eine hymnologische Rubricirung beabsichtigt hat; wenn eine solche schon denkbar wäre, so müßte offenbar schon ein reicher Vorrath von Gesängen jeder Art vorhanden gewesen sein (denn erst wenn ein solcher existirt, denkt man an Classificirung); wäre aber ein solcher schon vorhanden gewesen, so wäre es ganz unbegreiflich, daß von solchen urchristlichen Hymnen und Oden sich gar nichts sollte erhalten haben. Man könnte eben darum sogar an die Möglichkeit denken, daß der Apostel diejenigen, denen eine poetische Gabe inwohnte, erst hätte auffordern wollen, sie zur Ehre des Herrn flüssig zu machen, wie Luther auch solche Aufforderung zu Nutz und Frommen der evangelischen Kirche hat ausgehen lassen. Aber der Zweck selber ist noch genauer zu bestimmen. In der Epheserstelle hat der Apostel, da er vor Trunkenheit warnt, und nun an die Stelle derselben ein Reden in Psalmen u. s. w. gesetzt wissen will, offenbar das gesellige, außergottesdienstliche Beisammensein der Christen im Auge, für welches er ihnen eine bessere Unter-

haltung anempfehlen will. (Auf solches gesellige Zusammensein deutet auch V. 21. hin.) Damit also kommen wir an einen Punct im Leben der Kirche, wo die Poesie (sammt der Musik) als schönes Spiel eintreten kann und naturgemäß eintritt. In das Leben des Erlösers, in das Amtsleben eines Apostels paßt nichts dergleichen; der absolute Ernst der Lebensarbeit, welche alles absorbirt, läßt keine solche Menschlichkeiten neben sich aufkommen. Aber wo die Gemeinde anfängt, wenn auch nur momentan, Ruhe zu haben, wo sie im Frieden zusammenleben kann, da regt sich denn auch die ächt menschliche Freude am Schönen, an Poesie und Gesang, und so will denn auch der Apostel dem nicht entgegentreten, wie er üppigem Gelage entgegentreten muß, er will jenen Trieb nicht unterdrücken, nur sollen es *ᾠδαὶ πνευματικαί* sein, damit auch dadurch, durch die freie Unterhaltung, Gott geehrt werde. In der Kolosserstelle lautet die Anweisung freilich etwas verschieden; dort ist nicht eine Unterhaltung (*λαλοῦντες ἑαυτοῖς*) sondern ein Lehren und Ermahnen durch Psalmen, Hymnen und Oden bezweckt. Aber dieses *διδάσκειν* und *νουθετεῖν* kann unmöglich sich auf die reguläre *διδαχή* in der Gemeinde beziehen, — wie wir sagen würden: auf Predigt und Katechese; denn so wenig als der Herr selbst, so wenig haben die Apostel und Apostelschüler ihren Unterricht in poetischer Form, in Psalmodien oder in Jamben gegeben, oder ihre Episteln wie Horaz in Hexametern geschrieben; Psalmen, Hymnen und Oden sind nicht dazu gedichtet, um einem Lehrcurs zum Texte oder zur Illustration zu dienen. Es kann also die Stelle, wozu auch der ganze Zusammenhang sammt dem nachfolgenden Verse paßt, nur auf eine freiere, gesellige Mittheilung gehen, wo der Sinn nicht der ist: haltet einander Lehrvorträge in Form von Psalmen, Hymnen und Oden; sondern umgekehrt: auch was ihr an derlei poetischen Gaben einander zum Genusse mittheilet, womit ihr euch unterhaltet, das sollen *πνευματικὰ* sein, Dichtungen, die vom Geiste kommend auch Wahrheit aus Gott und zu Gott zu ihrem Inhalt haben.

Ist dies die richtige Auffassung der beiden Stellen, so trifft das,

was wir hiernach als die Genesis christlicher Poesie zu statuiren haben, mit demjenigen genau zusammen, was uns auf dem allgemein menschlichen Lebensgebiet die Beobachtung lehrt. Es ist eine sehr verbreitete, gleichwohl aber sehr irrige Meinung, als ob, wo irgend im Menschen eine tiefere Erregung oder gar Begeisterung eintrete, auch alsbald poetische Versuche gemacht werden, weil die Begeisterung eben nicht in gemeiner Sprache, sondern nur im Gesang, und zwar sogleich als wirklicher Gesang, Text und Musik verbunden, sich aussprechen könne. Joseph Haydn darf ganz wohl seinen Adam, nachdem er kaum geschaffen ist, dem Schöpfer ein Loblied und mit seiner Eva ein zärtliches Duett singen lassen, den wirklichen Adam hat aber sicherlich kein Sohn oder Enkel jemals sich poetisch und musikalisch produciren gehört. Und im Jahr 1813 hat es sicherlich Tausende von tiefbegeisterten Männern gegeben, während nur wenige Theodor Körner oder Ernst Moriz Arndt oder Max von Schenkendorf hießen. Nicht die Erregung, nicht die Begeisterung, sondern nur das specifisch dichterische Talent und der specifisch dichterische Kunsttrieb macht einen Menschen zum Dichter, wie einer auch erst zu singen anfangen kann, wenn die Musik als Kunst schon erfunden ist. Nun liegt kein Grund vor, zu bezweifeln, daß es unter den ersten Christen, wie unter andern Menschen, auch einzelne poetisch begabte Individuen gegeben habe; sicherlich waren deren um so mehr zu finden, je mehr sich Männer von Bildung der Gemeinde anschlossen. Aber damit nun solche Individuen wirklich zu dichterischer Production gelangten, damit also eine christliche Poesie geboren werden konnte, mußten zwei Voraussetzungen eingetroffen sein, ohne die überhaupt aller dichterische Impuls, alle Lust zu dichten, fehlt. Erstens muß ein Gegenstand vorhanden sein, der sich dichterisch, d. h. als ein Schönes anschauen und darum auch dichterisch, d. h. als ein Schönes darstellen läßt. Denn der Dichter stellt nicht dem Wirklichen ein Unwirkliches, Fingirtes, Erlogenes entgegen, sondern sein Blick ruht auf dem Wirklichen, aber er hat einen andern Blick dafür, als der poesielose Mensch, genau so, wie der Maler für jede Gegend, jedes Gebäude,

jede ihm begegnende Menschengestalt einen andern Blick hat; beide, der Dichter und der Maler sehen das Wirkliche unter dem Gesichtspunct des Schönen an und wissen es demgemäß zum schönen Bilde zu gestalten. Sie legen damit nicht etwas Fremdes, Unwahres hinein, sondern sie finden nur mit dem ihnen von Gottes Hand geöffneten Geistesauge das Schöne heraus, und indem sie dieses in ihren Gestaltungen nachbilden, entsteht das Kunstwerk. Aber eben dies setzt voraus, daß das Wirkliche diesen idealen Zug schon in sich trägt; was an sich schlechthin häßlich ist, macht weder der Dichter noch der Maler zu etwas Schönem, auch wenn sie alle technischen Schönheitsmittel anwenden. Man denke z. B. an jenes „Lob des Frühlings“ von Uhland, dessen erste Strophe und eine Hälfte nur wie zufällig zusammenstellt, was jeder sehen und hören kann:

Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!

worauf nun die zweite Hälfte lautet:

Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch großer Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag?

Das Schöne liegt Jedem vor Augen, der Dichter fügt nichts hinzu, er nennt nur die allen bekannten Dinge: aber wie er sie hört und sieht und zu einem Bilde verbindet, so wird die ächteste Poesie daraus.*) — Nun also, wenn die christliche Poesie doch nur das Christenthum zu ihrem Gegenstand und Inhalt haben soll, so kann sie nur existiren, wenn dem Christenthum, wie es das Wahre offenbart und das Gute schafft, so auch das Merkmal des Schönen nicht

*) Außer vielen andern mag noch ein dem Stoffe nach ganz heterogenes Uhland'sches Lied „auf den Tod eines Kindes“ (vom J. 1859) hier als Beweis für die obigen Sätze citirt werden:

Du kamst, du giengst mit leiser Spur,
Ein flücht'ger Gast im Erdenland;
Woher? Wohin? wir wissen nur,
Aus Gottes Hand in Gottes Hand.

abgeht. Das aber ist nun die Thesis, die alle christliche Kunstlehre ebensosehr als Axiom voraussetzt, wie sie selbst wiederum den Beweis dafür liefert, daß dem Christenthum jenes Merkmal nicht nur nicht abgehe, sondern daß es unter allen Erscheinungen in Geschichte und Menschenleben vielmehr auch in dieser Beziehung obenan stehe; auch an Schönheit kommt dem Schöpfungswerke Gottes nur sein Erlösungswerk gleich, und die absolute Schönheit, die Herrlichkeit, wird eben erst durch die Vollendung beider in der zukünftigen Offenbarung, in der Schöpfung eines neuen Himmels und einer neuen Erde, im vollendeten Reiche Christi zu Tage kommen. Wenn das Schöne wesentlich das Durchscheinen des Idealen durchs Reale, die Verklärung des Realen durchs Ideale ist, wem gebührt das Lob des Schönen mehr, als dem Gottes- und Menschensohne, seiner hehren und doch so schlichten Gestalt, und jeder seiner Thaten, jeder Situation, in der wir ihn sehen, als Kind in der Krippe wie als Lamm Gottes am Kreuze, als Gegenstand des mitleidigen Pilatusblickes: ecce homo, wie als der Auferstandene, der Maria Magdalena beim Namen ruft, als Lebensfürst an Lazarus Grabe, wie als segnender Kinderfreund, auf dem Schiffe, wo er schläft unter dem Tosen von Sturm und Wellen, wie da er wandelt auf dem See und den sinkenden Petrus hält? Steht doch selbst der Freigeist, wenn er nicht auch vom Schönen sich frei gemacht hat, wie vom Wahren und Guten, mit unwillkürlicher Andacht vor dem Kind auf den Armen der sixtinischen Madonna, und selbst wer seine Kniee niemals beugt vor dem hochgelobten Gottessohn, den faßt seine Größe mächtig an, wenn ein Händel anstimmt: „Würdig ist das Lamm“ ꝛc. Drückt die moderne Schulweisheit den Gottmenschen auch herab zu einer mythischen Vorstellung: das doch muß sie auch dieser Vorstellung lassen, daß kein griechisches Götterbild das Schöne in solcher Vollendung darstellt, wie der Christus, den die Gemeinde anbetet.*) Und was seiner Erscheinung vor-

*) Dies trifft im Wesentlichen mit dem zusammen, was Moll (Prakt. Theol. §. 160.) über das Hinaufreichen der Anfänge der Kunst bis in die Anfänge des Christenthums selbst sagt, indem er schon das Leben Jesu, als

angeht und nachfolgt in der Geschichte des Reiches Gottes, diese Reihe von Thaten, wie kein Epos Aehnliches zu besingen weiß, diese Patriarchen und Propheten, diese Apostel und Märtyrer, diese Huß und Luther — ob wir sie einzeln, ob zusammen beschauen, sind es nicht Gestalten, wie sie nur die Sculptur des Allmächtigen vor uns hinstellen konnte? Dann wieder die Grundgedanken des Christenthums, alle Menschen als ein Brudervolk, als ein seliges Geschlecht von Gotteskindern, dessen Gesetz die Liebe ist; diese Freiheit von allem, was drückt und gemein macht, diese Verklärung des Todes zur süßen Ruhe, diese Hoffnung einer Auferstehung, gibt es denn poetischere Ideen als diese? Aber auch selbst das, was im Innern und Verborgenen des Christenlebens vor sich geht, dieser Kampf und Sieg in der Bekehrung, dieser Gottesfriede in der Rechtfertigung, dieses fröhliche Vertrauen auf Gottes alles wohlmachende Weisheit, Güte und Macht, dieser demüthige Gehorsam der Liebe gegen ihn, wie dieser kühne, ritterliche Trotz gegen die Welt und alle die finstern Gewalten, die in ihr hausen: sind das nicht Dinge, auf denen eines jeden Menschen Auge mit Wohlgefallen ruhen muß, es mag wollen oder nicht, einfach darum, weil sie schön sind? Also die erste von

---

vollkommene Darstellung eines mit Gott einigen Menschenlebens, sofort die Reproduction dieses Lebens in den evangelischen Berichten, unbeschadet ihres theopneustischen Charakters, unter den Gesichtspunct künstlerischer Production im höchsten und edelsten Sinne stellt. Wir glauben jedoch, daß es richtiger sein wird, auf diese Gegenstände nicht das Prädicat künstlerischen Thuns, sondern das Prädicat des objectiv- — man dürfte sagen, des unbewußt-Schönen anzuwenden, so daß der Herr und die Apostel nicht Subjecte künstlerischer Thätigkeit, wohl aber ihre Personen, Worte und Werke das trefflichste Object derselben sind. Kann aber auch in der evangelischen Geschichtschreibung z. B. die Zusammenstellung, die Gruppirung von Sprüchen und Thaten Jesu nach bestimmten Gesichtspuncten, sofort — wie namentlich im Römer- und Hebräerbrief — die logische Anordnung und rednerische Ausführung auch gewissermaßen als erste christliche Kunstthätigkeit angesehen werden, so ist es doch nicht dieses Moment, an was sich die künstlerische Production in der Kirche vorzugsweise knüpft, sondern es ist theils das Schöne des Inhalts, der in Geschichte und Lehre zur Erscheinung kommenden göttlichen Gedanken, theils das unbewußt-Schöne der biblischen Darstellung im treffenden, anschaulichen Wort, in Bild und Gleichniß.

jenen Voraussetzungen christlicher Poesie ist in Wirklichkeit vorhanden; wäre das Christenthum nicht an sich selber schön, ein poetischer Stoff, kein Raphael und kein Palestrina, kein Paul Gerhard und kein Dannecker hätte es mit Farben oder Tönen, mit Vers oder Meißel künstlerisch feiern können.

Die zweite Voraussetzung ist diese. Wenn auch einerseits poetisches Talent, andererseits ein poetischer Stoff vorhanden ist, so muß zwar a) dieser Stoff dem poetisch begabten Subject nicht nur überhaupt ein Gegenstand persönlichen Interesses, sondern von demselben innerlich so angeeignet sein, daß das objectiv Gegebene zu einem subjectiv Erlebten wird, was zu allermeist von der Lyrik gilt, jedoch in bestimmten Maßen auch von jeder andern Gattung. Und wenn es auch bei manchen Stoffen nur der Kraft der Phantasie zu bedürfen scheint, um sie, die uns an sich fremd sind, zu selbst Erlebtem zu machen, so muß doch auch das uns persönlich am fernsten Liegende (wie z. B. wenn ein Poet, der niemals noch Pulver gerochen, ein Kriegslied dichten will) ein Gegenstand rein menschlicher Theilnahme, menschlichen Mitgefühls sein, um als poetischer Stoff verarbeitet werden zu können; es ist also doch nicht blos die Phantasie, sondern es ist eine sittliche Kraft, die Kraft der Liebe, durch welche solche Aneignung möglich wird. Das aber ist am unerläßlichsten, wenn der Stoff ein religiöser, eine Religion ist. Bis an einen gewissen Punct kann wohl auch derjenige, der seine geistige Heimath nicht im Christenthum, nicht im Glauben und Hoffen der Kirche hat, sich kraft einer lebhaften Phantasie in dieses Glauben und Hoffen, in christliches Leben und Lieben hineinversetzen und es dichterisch gestalten. Aber entweder wird er doch, wie Schiller im Lied von der Glocke, sich nur an das allgemein Menschliche der Religion halten, dem specifisch Christlichen aber, selbst wo es kaum zu umgehen möglich ist, aus dem Wege gehen; oder aber wird ihm dieses nur in derjenigen geschichtlich gegebenen Form als praktisch brauchbarer Stoff erscheinen, welche schon an sich vielmehr Werk der Phantasie, als des rein-religiösen, auf einfache Wahrheit sich stützen-

den und von dieser sich nährenden Gedankens ist; d. h. ein dem positiven, biblisch-kirchlichen Christenthum ferne stehender Dichter wird, wo er christlich religiöse Stoffe verwendet, nicht im Style des Protestantismus, wohl aber im Style des Katholicismus dichten. Deßwegen kann Goethe dem Gretchen ein brünstiges Gebet an die Maria in den Mund legen und im Dom ein Seelenamt lesen lassen, es kann Schiller in der Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans katholische Frömmigkeit in schönsten Bildern vorführen, es kann selbst Heines Feder, die sich vor keinem Schmutze in Acht nimmt, dennoch eine „Wallfahrt nach Kevlaar" schreiben; aber ein evangelisch frommes Lied, dergleichen — um an unsre classischen Kirchendichter gar nicht zu erinnern — doch auch ein E. M. Arndt gedichtet hat, oder ein Adventslied wie Rückerts: „Dein König kommt in niedern Hüllen" — hätte von Jenen keiner zu Stande gebracht; sie würden selbst in einem Drama ein solches keiner etwa die protestantische Frömmigkeit repräsentirenden Person in den Mund zu legen gewußt haben. Nur Einmal nähert sich Schiller dem kirchlichen Liedertone, nämlich in dem Gesang der barmherzigen Brüder vor Geßlers Leichnam; so weit eben, als es dort ausgesprochen ist, war sein eigenes religiöses Bewußtsein im Einklang mit dem kirchlichen. Wir dürfen es als eine unangreifbare These hinstellen: von allen den Dichtern aus allen Jahrhunderten, deren Lieder zum Erbgut der Gemeinde gehören, hat sich keiner in dieses Christenthum hineinphantasirt, so daß er nur momentan als Dichter die Sprache der Frömmigkeit geredet hätte, sondern was sie singen und sagen, das ist aufrichtig gemeint als ihres eigenen Herzens Sinn und Gedanke, was ja nicht sagen will, weil ihre Lieder so fromm seien, seien die Dichter sammt und sonders Heilige gewesen. *) — Aber jener Einheit der frommen

*) Eine Zeit wie das 17. Jahrhundert hat es möglich gemacht, daß selbst solch unfläthige Poeten, wie Hofmannswaldau und Lohenstein überaus geistliche Gedichte machen konnten und wegen der Kräftigkeit derselben belobt wurden (vgl. P. Pressel, die geistliche Dichtung von Luther bis Klopstock, in Klaibers evang. Volksbibliothek, Bd. V. S. 481); aber wie es ein entschie-

Dichtung mit der frommen Ueberzeugung und Gesinnung, jenem Hervorgehen christlicher Poesie aus christlichem Herzen haben wir nun b) einen andern Satz gegenüberzustellen. So wenig christliche Poesie aus einem andern Boden erwachsen kann, als dem einer christlichen Ueberzeugung, einer christlichen Lebensanschauung, so wenig ist da, wo solche Ueberzeugung, solcher Sinn vorhanden ist, auch zugleich schon christliche Poesie vorhanden. Es ist uns sehr geläufig, wenigstens da, wo religiöse Begeisterung sich regt, auch ohne Weiteres anzunehmen, daß sie sich in Poesie aussprechen müsse, und wir machen sogar aus dem Schwunge der Poesie in einer Zeit oder einem Lebenskreise einen directen Schluß auf den Wärmegrad der Frömmigkeit. Es ist z. B. gesagt worden, den Liedern aus dem letzten Jahrhundert sehe man an, daß sie am Schreibtische, denen aus dem 16. und 17. Jahrhundert dagegen, daß sie auf den Knieen gemacht worden seien. So erbaulich auch diese solidarische Verbundenheit von Poesie und Frömmigkeit ist: wir müssen sie leugnen; beten wird man auf den Knieen, so lange noch in der Welt gebetet wird, dichten aber nicht. *) Das Dichten ist und bleibt eine Kunst, und um diese zu üben, um künstlerisch thätig zu sein, muß erst zur Frömmigkeit, selbst zur Begeisterung etwas hinzukommen, was weder jeder Zeit noch

---

dener Fortschritt ist, daß die neuere Zeit, eben weil sie auf subjective Religiosität ein größeres Gewicht legt, als auf die Objectivität der Orthodoxie, solch einen Selbstwiderspruch nicht mehr duldet: so hat die Kirche aus jenen Händen kein Lied angenommen. Ein anderer Fall ist es denn doch bei Chr. Fr. Dan. Schubart (vgl. Koch, Geschichte des K. L. I. S. 526—529); denn so wenig seine unter den Leiden seiner Gefangenschaft geschehene Bekehrung sich als eine gründliche und dauernde auswies, so war es ihm in jener Zeit doch mit Reue und Glaubenstrost in so weit Ernst, als seine leicht erregbare Natur desselben fähig war. Zu den Perlen des kirchlichen Liederschatzes sind aber auch seine Producte aus jener Periode nie gezählt worden.

*) In Dr. Bachmanns Vortrag über Paul Gerhardt (Berlin 1863. S. 22) lesen wir, es habe einmal ein engherziger Pietist Gerhardts Lieder verworfen, weil sie bei der Tabackspfeife gedichtet worden seien. Wir wissen nicht, möchten es eher bezweifeln, ob Gerhardt schon ein Raucher war; aber die Anekdote drückt in sehr bezeichnender Weise den Wahn aus, gegen welchen wir oben sprachen.

jedem frommen Individuum eignet; es muß erst ein bestimmtes Verhältniß desselben zum Stoffe wie zur Form eingetreten sein, das nicht mit der frommen Gemüthsstimmung schon gegeben ist. In ersterer Beziehung ist Folgendes zu erwägen. Wenn gleich der Lyriker nicht wie der Epiker und Dramatiker ein außer ihm stehendes Object sich zum Stoffe nimmt und ihm die poetische Form gibt, wie der Bildhauer dem Marmorblock, wenn er vielmehr nur ausspricht, was als subjectiver Lebensgehalt ihm selbst inwohnt: so kann doch auch er mit diesem Subjectiven, mit seiner Empfindung, seiner Liebe, seinem Troste u. s. w. als Dichter nicht anders verfahren, als so, daß ihm dasselbe objectiv wird. Es mag noch so innig von ihm gefühlt sein: um zum Gedichte zu werden, um die Form des Schönen, die künstlerische Gestalt empfangen zu können, muß es ihm erst zum Stoffe werden. Damit ist innerhalb des Bewußtseins eine Scheidung gesetzt; der Dichter tritt nothwendig aus der Unmittelbarkeit desselben heraus, um es anschauen und so auf Grund seiner künstlerischen Anschauung auch Andern zur Anschauung bringen zu können. So lange also das religiöse Leben einen Menschen oder einen Gemeinschaftskreis in seiner Unmittelbarkeit gänzlich ausfüllt, so lange sein geistiges Leben in Religion ganz und gar aufgeht, kommt es noch zu keiner Poesie. Wer in Leid noch gänzlich versunken, vom Schmerz dahingenommen ist, der dichtet kein Trauerlied und macht, auch wenn er noch so musikalisch wäre, keine Melodie dazu; sobald er aber daran denkt, das, was sein Herz erfüllt, in Verse zu fassen, also seines Herzens Leid oder Freude zu feiern, so ist er aus jener Unmittelbarkeit bereits herausgetreten, das Subjective wird ihm bereits zu einem Objectiven, und wie er dazu schlechterdings immer schon eine gewisse Befreiung von der Macht seines Gefühls über sein geistiges Leben errungen haben muß, so wird diese Befreiung, dieser Sieg eben dadurch vollends bewerkstelligt, daß er dem, was ihn persönlich bewegt, eine künstlerische Gestalt gibt. Nicht freilich, als ob er es dadurch aus sich herausgeworfen, sich fremd gemacht hätte, er nimmt es vielmehr jetzt erst wieder in sich zurück, aber nicht mehr in

der ursprünglichen Unmittelbarkeit, sondern als ein Verklärtes, Geläutertes, geistig Bewältigtes und Durchleuchtetes, und hiedurch eben wirds ihm zum Trost oder zu erhöhter Freude; er wird nicht mehr von demselben innerlich absorbirt, sondern er feiert es. Daraus wird erst vollkommen klar, warum eine christliche Poesie nicht mit dem Christenthum selber schon ins Leben treten konnte; die Männer, mit denen es in die Geschichte eintrat, haben gebetet, gepredigt, gearbeitet ohne Unterlaß (1 Kor. 4, 11. 12. 2 Kor. 11, 26—29. 1 Thess. 2, 9—13.), sie haben gelitten und geblutet, aber Verse gemacht haben sie nicht; erst nachdem der Inhalt ihres Denkens und Strebens den Christen selber gegenständlich, Gegenstand einer Feier werden konnte, war auch poetische Auffassung und Darstellung desselben möglich. Wer könnte sich jemals vorstellen, es hätte etwa am Tage nach des Herrn Auferstehung einer von den Eilfen sich hingesetzt, und die Ereignisse der vergangenen Woche in einem Epos besungen? Auch vorausgesetzt, die dichterische Begabung wäre vorhanden gewesen, was z. B. bei einer Natur wie Johannes immerhin sich denken ließe, — so waren die Jünger doch von der Sache selbst so total hingenommen und erfüllt, daß keinem von ferne der Gedanke kam, dieselbe zu einem Stoffe für poetische Gestaltung zu machen. Wollte man dagegen die Reformationszeit und Luther anführen, so sehen wir darin gerade einen Beweis für uns; den inneren Kampf hat er bereits durchgekämpft, das Evangelium hat seinen sichern Siegeslauf schon begonnen, Worms und die Wartburg liegen schon hinter dem Manne Gottes, ehe er die Märtyrer zu Brüssel besingt („Ein neues Lied wir heben an") und sein Lied dichtet: „Nun freut euch, liebe Christen g'mein"; man muß schon, wenn auch nur momentan, feiern, d. h. ruhen, bevor man etwas feiern kann. — Dazu kommt das Zweite. Mag der Inhalt, den jeder Christ an seinem Glauben besitzt und als sein Leben in sich trägt, noch so poetisch sein, noch so viel ideale Kraft und innerliche Schönheit haben: es ist darum dennoch nicht jeder Christ, nicht jeder Fromme ein Poet; ein Elias, ein Paulus sind hochpoetische Figuren,

aber sie selber sind darum noch nicht Dichter. Die poetische Begabung ist ein besonderes, individuelles Talent, wie die musikalische, die bildnerische Anlage, und nur wer diese hat, in wem sie neben der Frömmigkeit als eine besondere, individuelle Geisteskraft besteht, nur der wird ein christlicher Dichter oder Künstler. Es kann also christliche Poesie auch nur dann entstehen und bestehen, wenn innerhalb der Christengemeinde auch dieses specielle Talent sich in künstlerisch hinreichendem Maße vorfindet. Einen durchaus prosaischen Menschen macht auch das Christenthum nicht zum Dichter — eher wird umgekehrt, so wie die Menschen einmal sind, sein Christenthum ein prosaisches werden —; aber ebensowenig vernichtet es — etwa durch seinen ascetischen Ernst, durch seinen Kampf wider Fleisch und Natur — die natürliche Begabung, wo sie vorhanden ist, sondern es übt auf diese, wie auf alles natürlich-Gute, rein-Menschliche, eine Anziehungskraft aus, nimmt es in seinen Dienst, bietet ihm eine neue, ungeahnte Fülle von Nahrung, und dann erst, wenn diese Zugkraft wirkt, kommt der christliche Dichter zu Stande. Und deßhalb bleiben auch für die christliche Poesie die Gesetze aller Dichtkunst in unverletzlicher Geltung; ein Lied mag noch so viel Wahres und Frommes enthalten, wenn die Wahrheit und Frömmigkeit darin nicht zugleich als das Schöne sich präsentirt, so hat es kein Recht, als Lied, als poetisches Product zu existiren; auch die christliche Poesie muß schlechthin Poesie sein.

2.

Die Hymnologie hat es aber nicht mit aller und jeder poetischen Gestaltung christlicher Stoffe zu thun, sondern nur mit demjenigen, was der Gottesdienst von christlicher Poesie sich aneignet. Ist der Cultus wesentlich Darstellung des der Gemeinde inwohnenden christlichen Lebens in der Form der Feier, so muß auch die dem Gottesdienst dienende Kunst, wie sie überhaupt sich an seine Art und Weise anschließen, seinem allgemeinen Gesetze sich unterordnen muß, so ins-

besondere zum feiernden Ausdruck dessen sich hergeben, was nicht etwa einer oder der andere, sondern was die Gemeinde als geistiges Gut in sich trägt — die christliche Poesie muß eine kirchliche sein. Dadurch ist zunächst bestimmt, welche von den verschiedenen Gattungen der Poesie hier Platz greifen kann und soll.

Da wir oben die dramatische Kunst von den in den Cultus aufzunehmenden Künsten ausgeschieden haben, so folgt, daß auch die dramatische Poesie hier keine Stelle finden kann. Die Gründe sind oben entwickelt worden. Nur in Einer ganz speciellen Form kann die kirchliche Kunst sich der dramatischen nähern, nemlich in der musikalischen, im Oratorium. Aber wie diese selbst weit entfernt ist, reines Drama zu sein, da ihr ebenso sehr epische Elemente nothwendig sind: so fügt sich das Oratorium auch nicht im eigentlichen Sinn in den Gottesdienst ein, der nirgends einen Punct darbietet, wo es organisch in seinen geordneten Verlauf sich einreihen könnte. Wir dürfen zwar die Aufführung eines ächten Oratoriums, wie des Messias, des Paulus, des Elias, und zu allermeist einer Bach'schen Passionsmusik, zumal wenn sie (wie schon die erste Aufführung der letztern zu Leipzig am Charfreitag 1728) auf den Abend eines Festtags anberaumt wird und in einer Kirche — und zwar mit freiem Eintritt für Jedermann — Statt findet, mit allem Fug einen Gottesdienst nennen, welcher Charakter ihr, außer der vollkommen gottesdienstlichen Stimmung der Versammlung, insbesondere dadurch aufgeprägt würde, wenn die Choräle, die der Dichter und Componist an den geeigneten Stellen eingelegt haben, von der ganzen Zuhörerschaft im Unisono mitgesungen würden, wodurch sich diese förmlich als Gemeinde, nicht als Concert-Auditorium bethätigen würde; haben wir doch bei dergleichen Aufführungen noch immer das Gefühl gehabt, als möchte, wenn so ein Choral anfieng, Alles mit einstimmen und als würde die ganze Masse es wirklich thun, sobald nur einmal Einer anstimmte; und selbst an einem nicht festlichen Tage und im Concertsale ist das, was uns beim Anhören solch eines geistlichen Musikwerks schon nach den ersten Accorden ergreift, nichts an-

deres als Andacht. (Wenn, wie berichtet wird, bei den Aufführungen des Messias in London jedesmal, sobald das Hallelujah beginnt, alle Zuhörer sich von den Sitzen erheben, und stehend dem gewaltigen Chore sich hingeben, so wissen wir auch hierin nur dasselbe Gefühl ausgesprochen zu finden.) Auch kann nicht gesagt werden, es fehle einer solchen Aufführung an den zwei unerläßlichen Factoren eines evangelischen Cultus, Wort Gottes und Gebet; daß beides nicht gesprochen, sondern gesungen wird, ist kein Hinderniß, in der römischen Messe wird beides ebenfalls gesungen und daß auch Luther für die Lesung des Evangeliums, der Epistel, der Collecte, der Einsetzungsworte gregorianischen Gesang fordert, ist bekannt. In der That wird, wenn im Paulus die Arie beginnt: „Gott sei mir gnädig nach deiner Güte“, oder in Spohrs „letzten Dingen“ das Duett: „Sei mir nicht schrecklich in der Noth, Herr, meine Zuversicht“ — derjenige Zuhörer, der für rechte Andacht empfänglich ist, ebensogewiß andächtig mitbeten, als umgekehrt derjenige, der solch einem Gesange nur mit dem Verlangen nach Sinnenreiz oder als musikalischer Kritiker oder auch ganz gleichgültig gegenübersteht, ebensowenig andächtig mitbeten wird, wenn in der Kirche vom Geistlichen etwa die Litanei gesprochen oder das Vaterunser gebetet wird. Müssen wir freilich bei all' dem voraussetzen, daß der Sänger weder durch Mangel an Kunst (z. B. schlechte, undeutliche Aussprache der Worte, durch Falschsingen, liederlichen Takt 2c.) noch durch Künstelei, durch theatralisches Pathos, durch schmachtendes Portamento, durch Schnörkel und Triller einen frommen Gesang verderbe und dem Zuhörer das Mitbeten unmöglich mache: so ist das eine Voraussetzung, die wir, mutatis mutandis, auch beim Liturgen machen müssen, wofern wir in der Kirche sollen mitbeten können; es gibt leider auch auf diesem Boden ein Hermurmeln, Herleiern, Abhaspeln und ein unkirchliches, pathetisch-sentimentales Declamiren, wodurch der Liturg dem Zuhörer das Mitbeten gründlich verleidet und alle Andacht unmöglich macht. In alledem wird mithin die Differenz zwischen dem ächten, auf Bibelwort ruhenden, in Bibelwort redenden Oratorium

und dem ordentlichen Gemeindecultus nicht groß, kein Gegensatz sein. Gleichwohl darf nur gesagt werden: die Aufführung eines Oratoriums kann sich, je reiner biblisch sein Text, je bedeutungsvoller für die christliche, die evangelische Religiosität sein geschichtliches Thema, je gedankenreicher die poetische Ausführung, je edler und würdiger die Composition der Musik ist, um so mehr zu einem wirklich gottesdienstlichen Acte, zu einem gesegneten Moment in unserem Christenleben erheben und sie wird das werden, je mehr nicht nur die Aufführung eine künstlerisch tadellose, schwungvolle, sondern auch eine kirchlich passende Zeit dazu gewählt ist. Sie kann ein Gottesdienst für alle Theilnehmenden, für die Musiker und Sänger wie für die Zuhörer werden, aber sie ist es nicht an sich schon. Nicht nur reducirt sich die Zahl der auf diese Art verwendbaren Kunstwerke auf ziemlich wenige — selbst von Händel ist einzig der Messias, höchstens noch wegen des ausschließlich biblischen Textes der Israel in Aegypten hieher zu rechnen, von den übrigen haben theils die Sujets Deborah, Jephtha, Samson, Saul, Esther, Salomo, Athaljah, Judas Makkabäus u. s. w. für uns Christen zu wenig heilsgeschichtliche Bedeutung, sie sind zu viel jüdisch und zu wenig christlich, als daß wir sie gottesdienstlich feiern könnten, wie wir musikalisch-gottesdienstlich allerdings mit Händels Messias den Messias, mit Mendelssohns Paulus den Paulus, ja auch mit seinem Elias den Elias feiern können, weil er ein Prophet ist; und überdies ist bei jenen Händel'schen Werken, die nicht ausschließlich Bibelworte zum Text haben, die dichterische Behandlung mehr oder weniger zopfig und schäferlich, welchen Mangel die herrliche Musik wohl für eine Concertaufführung, niemals aber für eine gottesdienstliche Feier zu decken vermag. Außerdem aber hängt es, wie oben gezeigt wurde, von einer Menge von Umständen ab, ob es den Theilnehmenden bei solch einer Production gottesdienstlich zu Muthe werden kann oder nicht; ein wirklicher Cultus dagegen muß dies absolut voraussetzen und mit sich bringen. Außer alle dem aber ist Gottesdienst im bestimmten kirchlichen Sinne immer nur da, wo die Gemeinde als Gemeinde

eine religiöse Feier beabsichtigt, nicht aber, wo nur eine Gesellschaft künstlerisch gebildeter Personen ein Publicum vor sich hat, dem jene ein Kunstwerk vorführt; Gottesdienst ist ebendarum auch nur da, wo entweder die Gemeinde als solche sich activ verhält oder wo sie durch ihre amtlich berufenen Organe, also in erster Linie durch den Geistlichen, die durch kirchliche Ordnung festbestimmten geistlichen Functionen versehen läßt. Damit ist also auch das Oratorium, d. h. die dramatische Dichtung in dieser ganz speciellen (nicht einmal rein dramatischen) Form von der Hymnologie ausgeschlossen; ob und in wie weit eine Diminutiv-Form des Oratoriums, die Cantate (aus welcher übrigens bei Sebastian Bach das Oratorium erst hervorgewachsen ist, das er darum auch nur Cantate nannte) in den Rahmen eines Gottesdienstes sich noch einfügen könne, darüber werden wir erst im Abschnitt von der Kirchenmusik etwas zu sagen haben, hier handelt es sich, obwohl wir Musikalisches schon mit hereinziehen mußten, doch nur erst um die Poesie. Ein Schatten von dramatischer Fassung — freilich ein sehr schwacher — ist allerdings in einzelnen selbst dem evangelischen Gemeindegesang noch angehörigen Liedern sichtbar, wenn nemlich eine episch (so weit dies überhaupt in diesem Gebiet Raum findet, wovon sogleich die Rede werden wird) anfangende Darstellung in einen förmlichen Dialog übergeht, wie in dem aus dem alten Osterliede „Christ ist erstanden“ hervorgewachsenen Lied: „Erstanden ist der heil'ge Christ“ mit der 7. Strophe der Engel anfängt zu reden, dem sofort in der 8. Maria antwortet, worauf das Gespräch zwischen beiden bis zu Strophe 17 fortgeht, in Strophe 18 sich Maria zum Volke wendet und dieses Vers 19 im hymnischen Ton der 1. Strophe zum Schluß respondirt. Allein auch hier ist das Dramatische — abgesehen davon, daß die Gemeinde alle Strophen singt — schon dadurch stets von Lyrischem unterbrochen, daß der Refrain „Halleluja“ nach jeder Halbstrophe durchs ganze Lied eintritt, was natürlich jede dramatische Illusion von vorn herein zerstört. Ein anderer Versuch solcher Dramatisirung findet sich noch im Dresdner G. B. v. 1792, Nr. 49, wo das Lied: Vom

Himmel kam der Engel Schaar, mit einem andern Liede, das ein anderes Versmaß, folglich auch eine andere Melodie hat: Auf, die ihr Jesum liebt — in der Art verbunden ist, daß immer in einem Vers aus dem ersten Liede die Engel zu den Menschen sprechen, dann in einem Vers aus dem zweiten die Menschen den Engeln antworten. In Simon Dachs Originallied: „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" respondiren sich die Seligen aus der andern Welt und die Gemeinde auf Erden; die Rolle der ecclesia triumphans wird nicht unpassend dem Chor, die der eccl. militans der Gemeinde zugewiesen. Am häufigsten wird der Verkehr der gläubigen Seele mit Jesus dialogisirt (Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen ꝛc. von Rist; So gehst du nun mein Jesu hin ꝛc. von Nachtenhöfer u. a.); es hängt dies offenbar mit den aus der Oper auch in die Kirchen übergehenden musikalischen Dialogen zusammen (das Lied: „Mußt du dann Jesu dich selbsten zu eigen mir geben" — Rothenburgisches G. B. von 1767 Nr. 235, läßt in der ersten Strophe die Seele, in der zweiten Jesus und so fort zu einander reden, bis die letzte Strophe von beiden zugleich ausgeführt wird, ganz wie im Duett der Oper die beiden zuerst abwechselnden Stimmen zuletzt in Terzen oder Sexten zusammensingen). Andererseits sagte diese Behandlung den Mystikern zu, weil sie überhaupt gerne das Verhältniß der Seele zu Christus in einzelne Momente zerlegen und die einzelnen Pulsschläge des geistlichen Lebens verfolgen und fixiren; der salomonische Geschmack fand sich durchs Hohelied ohnehin dazu aufgefordert. Doch geht die kirchliche Liederdichtung über obige Formen nicht hinaus, führt also nicht etwa, wie es in Cantaten und Oratorien aus dem Anfang des vorigen Jahrhundert geschah (s. Winterfeld III. S. 235), neben der gläubigen Seele, der Sulamith, auch die „thörichte Vernunft" ein, um sich in einem Duett über das lutherische Abendmahlsdogma belehren zu lassen. Schon manche ältere Gesangbücher haben sich dieser Liedergattung mehr oder weniger enthalten; sie jetzt etwa wiederherstellen zu wollen, wäre kein Zeichen geläuterten Geschmackes.

Was sofort das Epos anbelangt, so haben wir hier nicht die

allgemeinere Frage zu erörtern, ob es überhaupt ein Epos als menschliche Dichtung über das göttliche Epos der Heils- und Reichsgeschichte geben könne, sondern nur ob ein solches Platz im Cultus finden, also etwa von einem christlichen Rhapsoden der Gemeinde vorgetragen werden könne. Die Verneinung der Frage ist schon durch die epischen Werke, die überhaupt in diesem Gebiet existiren, an die Hand gegeben; unbrauchbar für obigen Zweck ist nicht nur die Klopstockſche Messiade mit ihren mythischen Zuthaten, sondern auch der viel höher stehende Heliand, „das einzige wirkliche, christliche Epos“, als welches ihn Vilmar (Lit.Gesch. 6. Aufl. S. 36) anerkennt; denn wenn er auch keine Mythologie und kein klopstockſches Pathos als poetischen Einschlag zum dichterischen Gewebe verwendet, so ist doch die Darstellung Jesu als „gewaltiger Völkerfürst, der umgeben von seinen Getreuen, mit einem Gefolge unzählbarer Schaaren daherzieht“, diese Verwandlung desselben in einen germanischen Helden eine Alterirung der evangelisch-kirchlichen Anschauung, die in den der Erbauung, der Gemeindefeier geweihten Gedankenkreis nicht hereinpaßt. Die katholische Kirche kann einzelne Stoffe episch verarbeitet in Gestalt der Legende ganz wohl aufnehmen und für den Gottesdienst (z. B. für die Predigt) benützen: der unerbittliche Ernst des Protestantismus, der auch im religiösen Denken und Dichten schlechthin nur nackte Wahrheit, als Geschichte auch nur Geschichte duldet, stößt alles derartige von sich ab, wie es denn schon selten ist, daß ein evangelischer Prediger irgend eine der Tradition, der Sage angehörige Erzählung von einem Apostel oder einer andern biblischen Person homiletisch verwendet, und wenn er es thut, nie verfehlen wird, ausdrücklich sie als bloße Sage einzuführen, die also nur den Dienst einer Parabel leistet. *) So bleibt also nichts übrig, als jene Versificationen bibli-

*) Man könnte hiebei erinnern wollen, daß doch auch die Homiletik dem Prediger ein Ausmalen des gegebenen geschichtlichen Stoffes gestatte und dasselbe gutheiße (s. die Hom. des Vfs. 4. Aufl. S. 427 ff.). Allein der Prediger wird auch in solchem Falle weder unhistorische Personen einführen noch den historischen fingirte Reden in den Mund legen, die, sie mögen lauten

scher Geschichten, die wir denn allerdings auch in den evangelisch-kirchlichen Gesangbüchern in namhafter Zahl vorfinden, doch vorzugsweise in den älteren, indem die neueren nur dann sie aufzunehmen pflegen, wenn sich dem Epischen genug Lyrisches anheftet, um eigentlich doch auf diesem das Hauptgewicht ruhen zu lassen. Jene vorherrschende Objectivität, jene Geschichtserzählung, an der sich das fromme Gemüth erfreut, ohne seine subjective Empfindung darüber laut werden zu lassen, eben weil es ganz in jener Freude an der Sache, an dem Geschichtsbild aufgeht, hat am stärksten das Mittelalter besessen; daraus giengen so herzige Lieder hevor, wie der deutsche Ostergesang aus dem 14. Jahrhundert: Es giengen drei Fräulein also fruh, sie giengen dem heiligen Grabe zu rc. (S. Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenlieds bis Luther, 2. Ausg. S. 84. Wackernagel, das deutsche K. L. S. 86). Aber auch dieses behält nicht nur für jeden Vers das Hallelujah, sondern fällt mit Vers 11 in den Ton des Gebets und der Betrachtung (Behüte uns das heilige Crüze und alle Christenlüte! Bekehre die falschen Juden mit, sie glauben an unsern Glauben nit, Allelujah rc. rc.). Nur das Osterlied: Christ ist erstanden gewärliche von dem Tod rc. (Hoffmann, S. 64. Wackernagel S. 73) hält sich bis ans Ende, soweit das Lied wenigstens vorliegt, consequent im Fahrwasser der reinen Erzählung. Selbst in solchen Gesängen, die der Form nach diesen Charakter bewahren, blickt die Lyrik wie unwillkürlich zwischen den Zeilen heraus; so in dem Weihnachtsgesang aus sec. 14: In natali Domini (Wackernagel S. 29), wo sich zwischen den puren Erzählungssätzen der Refrain Virgo deum genuit, virgo Christum peperit, virgo semper intacta offenbar das Gefühl der Bewunderung, der Devotion gegen

---

wie sie wollen, in den Lapidarstyl der biblischen Geschichte niemals passen. Ist es doch immer ein Zeichen unreinen Geschmackes, wenn etwa Erläuterungen eines Ausspruches Jesu in der Form gegeben werden, wie wenn er selbst (in erster Person) redete. Ein reines Gefühl kann es durchaus nicht ertragen, daß ihm und den Trägern seines Wortes Reden unterschoben werden, wäre es auch nur für den rhetorischen oder poetischen Zweck der Darstellung.

die heilige Jungfrau kund gibt, dem sich die abrupte Wiederholung des Gloria uni deo in der letzten Strophe, das in der ersten als Engelsgesang citirt wird, nun als ein lyrischer Ton noch anschließt. Demselben Bedürfniß der christlichen Poesie, die Epik durch Lyrik einzurahmen und dadurch das objectiv-Geschichtliche zu subjectiviren, entspricht das auf die horas canonicas sich vertheilende Passionslied aus sec. 14: Patris sapientia (Wackernagel S. 30), wo schon durch die Selbsterinnerung: um diese Stunde ist dies geschehen (hora prima ductus est Jesus ad Pilatum etc.) das Geschichtliche zum eigenen, unmittelbar gegenwärtigen Erlebniß gemacht wird (wie hierin ja auch die Poesie unseres Festgefühles überhaupt liegt: heute ist Christus geboren, an diesem Morgen ist er auferstanden ꝛc.); überdies aber wird der Schluß dieses Canticum zu kirchlicher Anbetung und Bitte. Viel stärker nun mußte in der evangelischen Dichtung das Epische, so weit es überhaupt noch in ihr möglich war, durchs Lyrische modificirt werden, da die Verinnerlichung, die Subjectivirung des geschichtlich Gegebenen, die volle persönliche Aneignung der Heilsthatsache zum Wesen des Protestantismus gehört. Am äußersten Puncte noch steht Luthers Uebertragung des Hostis Herodes impie (Was fürcht'st du Feind Herodes sehr), das an die Geschichte des Epiphanientages noch die Taufe Jesu und das Wunder zu Kana erzählend anfügt. Allein, abgesehen davon, daß das Lied dem christlichen Alterthum, dem Presbyter Coelius Sedulius (sec. 5) angehört, spricht sich sowohl in der doxologischen Schlußstrophe als in Zeile 3 („dadurch“, nemlich durch die Jordantaufe, „der nie keine Sünde that, von Sünden uns gewaschen hat“) jenes subjective Moment kräftig aus. Gänzlich fehlt es hieran blos dem „deutschen Sanctus“, das Luther dadurch herstellte, daß er Jes. 6, 1—4., so gut es gieng, in deutsche Reime brachte, mit Vers 4 des Originals abbrechend, ohne auch nur Einen lyrischen Ton dazu erklingen zu lassen. Luther wollte freilich nur an die Stelle des Sanctus in der Messe einen deutschen liturgischen Gesang setzen; aber wie viel besser wären dazu die reimlosen Worte der deutschen Bibel selbst gewesen, zu welchen für die Abend-

mahlsfeier, überhaupt für den christlichen Cultus die weiteren geschichtlichen Momente, die sechs Flügel der Seraphim und der Rauch und Nebel, der das Haus füllt, in der That nicht nothwendig waren, wie auch der Text der römischen Messe nur das Sanctus mit dem pleni sunt coeli aufgenommen hat. Das Lied ist entschieden ein hymnologischer Mißgriff Luthers, daher auch die Melodie einförmig und schwunglos, wie sie ist, weder einem Sanctus entspricht, noch auch entfernt erkennen läßt, daß sie mit der Melodie „Ein' feste Burg" Einen und denselben Vater hat. Sie ist darum auch sammt dem Texte aus dem evangelischen Gemeindegesang längst verschwunden, wovor selbst Luthers Name sie nicht schützen konnte. Sonst finden wir für die Verbindung epischer Stoffe mit Lyrik zwei Formen, von denen sich die eine noch mehr der älteren, vorreformatorischen Weise nähert, die andere dagegen specifisch protestantisch ist. Jene besteht darin, daß nur der Anfang oder Schluß oder beides die persönliche Herzensbeziehung auf den erzählten Vorgang ausdrückt, während der eigentliche Leib des Gedichtes ganz im Erzählungsstyl gehalten ist. In dieser Art ist besonders häufig die Passionsgeschichte behandelt. Obenan steht das Lied über die 7 Worte: „Da Jesus an dem Kreuze stund" (nach Wackern. dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehörig) und das Lied der böhmischen Brüder: Christus, der uns selig macht ꝛc. wo nur die erste Zeile die applicative Beziehung ausspricht, sofort die Geschichte folgt, und erst in der letzten Strophe sich die Erzählung in Gebet verwandelt. In gleicher Form hat der Dichter der böhmischen Brüder zu Luthers Zeit, Michael Weiß, die Geburtsgeschichte besungen in dem Lied: „Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort" (Wackern. S. 301). Ebenso enthält das Lied: „Am Abend blinkt der Morgenstern" (Eßlinger Ges. B. v. 1746) die Geschichte des Epiphanienfestes. Das ausgedehnteste Beispiel dieser Gattung ist Paul Gerhardts „O Mensch bewein' dein Sünde groß' (29 zwölfzeilige Strophen) das er einem älteren von dem Nürnberger Rector Sebaldus Heyd gedichteten nachgebildet hat. Auch Rist's Lied über Jesu Begräbniß: „Nun gibt

mein Jesus gute Nacht", wäre hieher zu rechnen, sofern die erste Hälfte des Liedes, mit Ausnahme der in Vers 2 enthaltenen Aufforderung an alle Creatur: „Kommt herbei und machet bald ein Klaggeschrei, das grausam sei zur selben Frist, da Gott am Kreuz verschieden ist", blos die Erzählung gibt, worauf aber mit Vers 11 beginnend die verschiedenen erbaulichen Anwendungen bis Vers 21 folgen. Ganz in Form der Anrede gehalten, aber immer, bis zum Beginn der eigentlichen Application in den Schlußversen, nur die Geschichte reproducirend ist das Lied: „So gehst du nun, o Jesu, hin dein Leiden zu vollbringen" (Augsb. Ges. B. Nr. 119). — Die andere, dem evangelischen Gemeindelied, dem Hervortreten der Subjectivität mehr entsprechende Form ist die, daß jede Strophe ein geschichtliches Moment angibt, wie es dem Gange der Geschichte nach folgt, aber sogleich daran entweder in der zweiten Hälfte der Strophe, oder je in der folgenden Strophe auch die fromme Application oder der Dank der gläubigen Seele anknüpft. So ist in dem Lied: „Kommst du großer Gottessohn" (Augsb. Ges. B. Nr. 67) die Geburtsgeschichte durchgeführt; so besonders häufig die Passionsgeschichte, wie in den Liedern: „Als Gottes Lamm und Leue" ꝛc. von Paul Gerhardt; „Hör an mein Herz die sieben Wort" von demselben; „O Jesu Gottes Lamm" von Olearius; „Wachet auf ihr meine Sinnen" von Joh. Rist; „Seele mach dich eilig auf" (Dresd. Ges. B. Nr. 94); „Jesu allerliebstes Leben" (ebd. Nr. 129); „O Christe Jesu Gottes Sohn" (Ulmer Ges. B. 1720. Nr. 49) „Schau, wie das Lamm mit tapferm Herzen" (Ebersdorfer Ges. B. 1745. Nr. 90); „Du meines Lebens Leben" von Wobeser († 1793); „Du gehest in den Garten beten" von B. Schmolck; und als Hauptproduct dieser Gattung der Gesang von Stockmann († 1712) „Jesu Leiden, Pein und Tod", der in 34 achtzeiligen Strophen die Leidensgeschichte versificirt, — ein Lied, das im vorigen Jahrhundert vielfach am Nachmittag des Charfreitags in einem selbstständigen Gottesdienst, förmlich als Passionsmusik, von der Gemeinde nach der Choralmelodie „Alle Menschen müssen sterben" abgesungen worden ist. — Auch die Pfingst-

geschichte hat eine analoge Bearbeitung im Kreise des evangelischen Kirchenlieds erhalten, in dem Gesange von Hieron. Annoni († 1721): „Es saß ein frommes Häuflein dort“. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich diese Gattung von christlicher Dichtung am liebsten auf die Passionsgeschichte wirft, was auch dadurch besonders begünstigt war, daß, worauf so eben aus Anlaß des Stockmann'schen Liedes hingewiesen wurde, die Charwoche eigene Gottesdienste mit sich brachte, die ausschließlich dem Vortrag der Leidensgeschichte gewidmet waren; statt des aus der römischen Kirche stammenden Vortrags derselben nach gregorianischer Weise, statt der nur mit großen musikalischen Kräften ausführbaren großen Passionsmusiken, wie statt des noch in der neueren Zeit da und dort üblich gewesenen bloßen Ablesens der Leidensgeschichte am Palmtag Nachmittag konnte ja wohl auch versucht werden, die Gemeinde dieselbe absingen zu lassen.

Aber wenn dieser letztere Modus unstreitig der übelste war, da die Absingung eines Liedes von 29 oder 34 langen Versen in gleicher Melodie für die Wenigen, deren Stimme und Athem zu solcher Mühsal ausreichte, jedenfalls nur noch eine Art Bußarbeit, eine selbsterduldete Passion, nicht aber mehr eine herzerquickende Feier sein konnte: so fragt es sich überhaupt, ob eine Poesie dieser Art für die christliche, für die gottesdienstliche Erbauung ein Bedürfniß, etwas Werthvolles oder auch nur Zweckmäßiges sein kann. Wenn ein geschichtlicher Stoff von poetischem Gehalt zunächst nur in unbestimmten Umrissen in der Form der Sage unter einem Volke lebt, oder wenn der feste Kern eines solchen Stoffes von einer Chronik trocken unter ihre Notizen eingereiht ist: dann ist das Epos die Form, in welcher derselbe erst zum poetischen Leben erwacht, die Goldfassung, in welcher er erst als Edelstein das Auge erfreut und blendet. Aber jene Voraussetzung trifft nun gerade für die biblische, obenan für die evangelische Geschichte nicht zu. Diese cursirt nicht als Sagenstoff unter einem Volke und nicht als gestaltloses Datum in einer Chronik, so daß erst der epische Dichter ihr Gestalt geben und Leben einhauchen müßte; sie hat im Bibelworte bereits ihre adäquate, rein

ausgeprägte, und gerade in ihrer schlichten Einfalt doch unübertrefflich schöne Darstellungsform erhalten, so daß einem Dichter eigentlich nichts zu thun übrig bleibt; der Geist, der in den Evangelisten arbeitet, hat dem Epiker alles vorweggenommen, so daß er, wenn er dennoch seine Kunst anwenden will, kaum der Gefahr entgehen kann, die ursprüngliche, reine Schönheit des Originals zu verderben. Wir sehen hier ganz ab von den Zuthaten, die ein Epos an die evangelische Geschichte anflicken muß, die menschlichen und übermenschlichen Figuren, die eingeführt, die Reden, die den biblischen Personen in den Mund gelegt werden müssen; das alles sind fremde Ingredienzien, die sich niemals mit dem biblischen Kern, auch wenn dieser möglichst treu bewahrt wird, vollkommen verschmelzen, die an dem in seiner Naturfarbe weit schöneren Quaderbau immer wie eine Tünche hängen und abfallen. Solche Zuthaten fallen wenigstens den Liedern nicht zur Last, die, wie die oben genannten sich in die Gesangbücher und den Gottesdienst der Gemeinde einen Weg gebahnt haben oder schon von Haus aus hiefür gefertigt wurden. Aber wenn sie wirklich nichts hinzuthun, so können ja die biblischen Texte nur dadurch zu Gesängen werden, daß man sie in Versmaß und Reime bringt. Und dies ist denn auch bei den citirten Liedern dieser Gattung unverkennbar. Ziehen wir das Lyrische und Didaktische ab, was sich daran anschließt und zwischenein Platz findet, so bleibt in der That wenig von Poesie übrig, als Reim und Metrum; und gerade diesen beiden zu lieb muß vieles an den verbis ipsissimis der Schrift geändert, vieles zusammengezogen, vieles verzogen werden; kurz, während die Poesie den Stoff im Gewande des Schönen vorführen sollte, zieht sie in diesem Fall ihm seine ursprüngliche Schönheit aus und bannt ihn auf ein Streckbette, so daß sich gerade das ächte Schönheitsgefühl des Gebildeten wie des Laien entschieden nach dem biblischen Original als der an sich schon poetischen Form zurücksehnt. Nehmen wir Paul Gerhardts Bearbeitung des Sebald Heyd'schen Passionslieds O Mensch bewein dein' Sünde groß ꝛc. so lautet zwar z. B. Strophe 4:

Er kam zum heilgen Oeleberg,
Da, da ging an das hohe Werk
Mit Zittern und mit Zagen;
Die Erde nahm den Blutschweiß an,
Der häufig aus ihm drang und rann,
Der Himmel hört ihn sagen:
O Vaterherz, gefällt es dir,
So gehe dieser Kelch von mir,
Wo nicht, gescheh dein Wille.
Und that also zum drittenmal,
Indessen lag der Jünger Zahl
Im Schlaf und süßer Stille ꝛc.

immerhin besser als Heyds Original:

Darnach er an den Oelberg trat,
In Furcht und Zittern er da bat,
Ach betet und thut wachen.
Ein'n Steinwurf bald er fürder gieng,
Zu seinem Vater auch anfieng:
O Vater thu hie machen,
Daß dieser Kelch jetzt geh von mir,
Denn alle Ding sind möglich dir,
Doch es gescheh dein Wille.
Solch's er zum drittenmale bat,
So oft auch zu sein'n Jüngern trat,
Sie schliefen all' in Stille ꝛc.

Aber begegnet uns nicht doch auch in der Gerhardt'schen Fassung alle Augenblicke etwas, was nun einmal unschön ist, ein Nothbehelf, weil sich die biblischen Originalworte der Uniform des Verses nicht fügen wollen? Der ästhetische Unterschied ist nicht groß, ob Vers 6 Heyd singt:

Petrus sein Schwert auszucket recht,
Hieb ab ein Ohr des Bischofs Knecht,
Jesus bald antwort't ihme: ꝛc.

oder Gerhardt:

Und da des Petri strenger Sinn
Den Malchum schlugе, heilt er ihn
Am Ohr mit seinem Finger.

Wir kennen auch neuere, mit gutem Willen und manchmal mit Glück ausgeführte Versificationen biblischer Geschichten, aber es muß ein besonders günstiger Stern über einem solchen Verse walten, wenn er auch nur erträglich gelingen soll. Wäre es darum zu thun, derlei

Sachen komisch zu machen — wie es spaßhafte Lieder von Saul, David und Goliath gibt, dann hätte der Poet freie Hand, denn gerade die Travestie eines biblischen Ausdrucks in einen modernen wirkt komisch; ist doch Gerhardt dem selber nicht ganz entgangen, da er in Strophe 2 singt:

Da gieng die ganze Klerisei
Zu Rath, wie sie ihm kämen bei rc.;

dasselbe Urtheil trifft Stockmann, der Vers 7 dichtet:

Alle Jünger laufen weg,
Lassen Jesum stecken;
Petrus selbst, der vor so keck,
Weiset ihm den Rücken rc.

und Vers 18:

Die Kriegsknechte theilen sich
In des Herren Kleider,
Spielen drum gar liederlich,
Also geht es leider!
Wer zu Christo sich bekennt,
Den will der Feind fressen,
Darum raubet er und brennt
Ueberall vermessen.

Weniger sind übrigens diejenigen erzählenden Dichtungen jenem Uebelstand unterworfen, welche gleich an das Factum die erbauliche Anwendung knüpfen; sie können sich begnügen, jenes nur anzudeuten und brauchen darum nicht peinlich die Texteswerte reimweise nachzubilden.

Wenn aber auch vom ästhetischen Gesichtspunct aus eine so gerathene Epik an diesem Orte nur mißbilligt werden kann, so würde einer jener Dichter wohl entgegnet haben, daß es sich hier nicht um eine glatte Form, um schöne, auch dem verwöhnten Ohr angenehme Verse, sondern einzig darum handle, daß die Gemeinde die ihr theure Heilsgeschichte auch singen könne; der möglichst treue Anschluß an's Original sei für diesen Zweck Hauptsache, die Classicität der Form Nebensache. Aber das eben leugnen wir. Die Bibel ist überhaupt nicht dazu da, daß wir sie in Jamben oder Trochäen oder Daktylen travestiren; insbesondere hat die heilige Geschichte ihren festen Platz

im Gottesdienst, indem sie gelesen, also von Altar oder Kanzel aus verkündet wird; selbst eine etwaige musikalische Bearbeitung (wenn z. B. aus Händels Messias das Solo mit Chor: „Es waren Hirten bei Bethlehem ꝛc." an Weihnachten als Kirchenmusik gesungen würde) hätte den Charakter einer im höhern Chor geschehenen Verkündigung, die Gemeinde aber, für die jene Lieder bestimmt waren, hat nicht Geschichte zu erzählen, nicht zu predigen, sondern, wenn sie laut wird, hat sie zu danken und zu preisen, hat also nur auszusprechen, was sie im Herzen trägt, ihr also gebührt nicht Epik, sondern Lyrik. Ehe wir aber auf diese, dem Wesen des Gottesdienstes allein ganz genau entsprechende Gattung nach ihrem mannigfaltigen Inhalt und ihren verschiedenen Formen näher eingehen, woran sich alsdann das Weitere anschließt, was die Hymnologie über kirchliche Poesie zu sagen hat, scheint es zweckmäßig, zuvor noch eine anderweitige Art der Poesie in Betracht zu ziehen, die wenigstens de facto — ob auch de jure, das ist eben die Frage — noch einen ziemlichen Raum in unseren Kirchengesangbüchern einnimmt, nemlich die didaktische.

Mit den Aesthetikern, welche diese überhaupt nicht als Poesie gelten lassen, sind wir, die Sache abstract betrachtet, einverstanden. Wer lehren will, d. h. als Meister einem Schüler eine Wahrheit zur erkennenden Aufnahme, zur geistigen Assimilirung darbieten will, der setzt sich nicht auf den Pegasus; es ist nicht die Absicht, einen Gegenstand, einen Gedanken als ein Schönes der Anschauung, dem geistigen Genusse darzubieten, sondern der Schüler soll etwas lernen, soll eine Wahrheit sich aneignen; nicht auf das Schöne, sondern auf die Verständlichkeit geht das Augenmerk des Lehrenden, er wendet sich an des Schülers Verstand. Allein damit ist dennoch nicht ausgeschlossen, daß, was dem Verstand als Wahrheit dargeboten wird, zugleich in eine Form gefaßt würde, die auch das Gefühl als ein Schönes anspricht und so den Menschen von zwei Seiten zugleich faßt. Die Gnomendichtung, das Sprüchwort, die Parabeldichtung ist Zeuge hievon. Hier wirkt das Poetische allerdings nicht selbstständig, sondern nur als ein dem Lehrzweck dienendes, die Lehrwir-

kung verstärkendes, den Schüler zugleich ästhetisch aufassendes Mittel; aber der Dichter ist hier nicht weniger selbstständig thätig, als wenn ihm irgend ein Stoff überhaupt als gegeben vorliegt, den er gestalten soll oder will. Aber eine größere Schwierigkeit erhebt sich, wenn nun solche didaktische Poesie in den Gottesdienst der Gemeinde eintreten soll. Sie kann nur an dem Platz ein Unterkommen finden, wo es sich überhaupt um's Lehren handelt. Das kann nun, wenn wir auch für die Predigt den didaktischen Gesichtspunct nicht als den maßgebenden, sie beherrschenden anerkennen können — denn die eigentliche Lehrthätigkeit in der Gemeinde ist Sache des Katecheten, nicht des Predigers — doch im Cultus nur die Predigt sein. Sie ist Rede, kann also das poetische Element nur als ein untergeordnetes in sich aufnehmen — Niemand wird, auch wenn er poetisch hochbegabt wäre, anstatt einer Predigt ein Lehrgedicht vortragen —; es kann z. B. das Gleichniß nur im Zusammenhange der Rede eine vorübergehende Verwendung finden. Oder wollen wir die didaktische Poesie etwa in der Kirchenmusik unterbringen? Unsre Väter haben allerdings in ihren Cantaten manche Arie, manchen Chor singen lassen, worin irgend eine Lehre, eine Moral vorgetragen wurde. Aber wenn uns z. B. in einem Zumsteeg'schen Kirchenstück vorgesungen wurde: „Liebet eure Feinde, hasset nie, große, göttliche Lehre, Christus lehrte sie", so hat wohl Jeder auf die Musik gehört, sich zu solchem lehrenden Text aber total gleichgültig verhalten. Ein Singchor, ein Tenorist ist sicherlich in der Gemeinde nicht zum Lehren berufen. Will man aber dieses Dociren in poetischer Form der Gemeinde selbst, der singenden Gemeinde auftragen: wer ist denn alsdann der Lehrer und wer der Schüler? Welch ein Widersinn hierin liegt, daß die ganze Gemeinde singend ein Lehramt üben soll, wird uns klar, wenn wir etwa ein Lied vornehmen, wie die so vielgebrauchte und doch absolut unpoetische Haßlocher'sche Versification eines Abschnittes aus Arndts wahrem Christenthum: „Du sagst ich bin ein Christ." Als ein gereimtes Gespräch zwischen Lehrer und Schüler, oder hier eher zwischen Beichtvater und Beichtkind mag das Lied

passiren, auch der Alexandriner paßt zum Tone weiser Belehrung; aber wie kann eine Gemeinde in voller Versammlung mit Orgel und Posaunen singen: in Vers 1. „. . . . so steht es wohl um dich; ich wünsche, was du sprichst, zu werden alle Tag, das heißt ein guter Christ"; oder in Vers 11: „So lang ich aber noch an dir erseh und spüre, daß Stolz und Uebermuth dir Herz und Sinn regiere . . . . so bist du ganz gewiß vom Christenthum sehr weit." Wenn es auch wirklich didaktische Poesie giebt, die noch Poesie ist, so kann doch solch eine gereimte Prosa nicht dazu gerechnet werden. Der letzte Vers allein hat im Munde der singenden Gemeinde einen Sinn, weil er ein Gebet ist; das übrige sind eine Art versus memoriales, eine äußerst verständliche und leicht wörtlich behaltbare Predigt; — aus diesem, der Poesie ganz fremden Grund ist allein auch das Verbleiben des Liedes in unsern Gesangbüchern zu erklären. Aber denken wir uns diese ganz unpassende Form eines Lehrgesprächs weg; denken wir uns eine Darstellung irgend welcher christlichen Wahrheit, einer dogmatischen oder ethischen, die eben als Wahrheit hingestellt, entwickelt, begründet wird, ohne daß sich darin ein docirender Ton hörbar, eine demonstrirende Hand sichtbar machte: so ist das wirklich Lehre, weil alle Wahrheit ein Object des Lernens ist, und dennoch hört ihre Darstellung nicht auf Poesie und im Munde der Gemeinde singbar zu sein. Da entsteht gar nicht die Frage, wer denn dem andern solche Lehren vorsinge und wem sie denn vorgesungen werden? sondern die Gemeinde spricht eine Gotteswahrheit, eine Lebenswahrheit als von ihr erkannte, geglaubte, erfahrene Wahrheit aus, sie läßt sie in Liedesform erklingen, weil sie ihr theuer ist, weil sich des Geistes Auge daran waidet und erfreut, weil sie darin „die Güte und den Ernst Gottes schaut" (Röm. 11, 22) und in solchem Anschauen und Durchschauen (Jak. 1, 25) sich geistig erhebt; es ist solches gemeinsame Aussprechen der Wahrheit in der Form der Dichtung, solches Singen ein Bekennen derselben, eine Feier derselben. Das wird dann allerdings die Folge haben, daß in der ächten kirchlichen Poesie die lehrhaften Stoffe immer in einer Weise behandelt

werden, die das Objective subjectivirt, dem didaktischen eine lyrische Haltung gibt. Demgemäß kleidet sich die Lehrwahrheit ein 1) in Gebet. So haben eine Menge unsrer Lieder (z. B. das Lied von der göttlichen Allwissenheit von Lehmus: „Herr allwissend und allsehend ꝛc.“; von Allwissenheit und Allgegenwart in Rambachs: „O ew'ger Geist, deß Wesen alles füllet ꝛc.“; von Gottes Treue in Zimmermanns Lied: „Getreuer Gott wie viel Geduld ꝛc.“; von Jesu Lehramt in Rambachs: „O Lehrer, dem kein Lehrer gleich ꝛc.“; vom Worte Gottes in Woltersdorffs Gesang: „Prediger der süßen Lehre ꝛc.“) reichen didaktischen Inhalt, aber ob der Verfasser sich auch etwa vorgenommen, über irgend ein christliches Lehrstück ein Lied zu dichten, diese Absicht des Lehrens wird nirgends sichtbar, der Dualismus von Lehrer und Schüler existirt hier gar nicht, sondern der Lehrer oder Sänger faltet mit dem Dichter die Hände und spricht betend aus, was ihm Wahrheit ist. Bei Liedern dieser Art werden wir oft im Zweifel sein, ob sie nicht vielmehr einfach als Hymnen (s. unten) zu bezeichnen sind; aber dann eben hat die Didaktik ihre reinste poetische Gestalt gewonnen, wenn sie sich, so reich ihr Wahrheitsgehalt entwickelt ist, doch gar nicht mehr als Didaktik fühlbar macht. 2) Damit verwandt ist die Form des Preisens und Dankens, wenn der Gegenstand irgend eine göttliche Vollkommenheit oder eine göttliche Wohlthat oder Großthat ist; oder aber die Form der Klage, wenn es sich um menschliche Hinfälligkeit und Sündhaftigkeit handelt. (So das aus einem amerikanischen Gesangbuch entlehnte Lied: „O Gott, du gabst der Welt im Anfang Licht und Leben ꝛc.“; so das Gellert'sche: „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte ꝛc.“; so namentlich die auf den Sündenfall und seine Folgen bezüglichen Lieder: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc.“ von Laz. Spengler; „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ꝛc.“ von Mich. Franck). Viele dieser Lieder wird man gar nicht didaktische Lieder nennen, eben weil das Lyrische sich darin behauptet, gleichwohl ist es eine Lehre, die ihren eigentlichen Kern bildet, deren verschiedene Momente sie in's Licht setzen. 3) Insbesondere ist in dieser Reihe das

Bekenntniß-Lied zu nennen, das eine christliche Lehrwahrheit dadurch subjectivirt, daß es sie nicht sowohl lehrt, als vielmehr bekennt; sei es, daß im Ton und Ausdruck zu Tage kommt, daß dieses Bekenntniß auf eigener, persönlicher Erfahrung beruht („Was Gott thut, das ist wohlgethan rc.“; „Alles ist an Gottes Segen rc.“; „Es kostet viel“ — „Es ist nicht schwer ein Christ zu sein rc.“); oder sei es, daß das Lied nur die sanggemäße Bearbeitung des kirchlichen Bekenntnisses ist, wie dies in den sogenannten Katechismusliedern*) vorliegt. Von Poesie ist freilich in diesen wenig mehr übrig; vergleichen wir etwa Luthers: „Christ unser Herr zum Jordan kam“, namentlich den eigentlich dogmatischen Vers 7. („Das Aug' allein das Wasser sieht rc.“) mit Benjamin Schmolcks „Liebster Jesu wir sind hier rc.“, so kann die Wahl vom ästhetischen, wie vom subjectiv-erbaulichen Standpunct aus nicht zweifelhaft sein. Und doch, wer fühlt sich nicht im Innersten eigenthümlich angefaßt, wenn bei einer Taufhandlung das Lutherlied mit seiner dorischen Melodie angestimmt wird? Niemand hat davon den Eindruck, als würde ihm ein Dogma explicirt oder eingeschärft, sondern man fühlt, es ist der Glaube der Kirche, der sich da, ob auch nicht in glatten und gefühlvoll frommen Worten, doch eben im Bekennen des geglaubten Wunders ausspricht, um den heiligen Act evangelisch zu feiern. Dieses subjective Element, das wir für ein Kirchenlied fordern, hat man in den späteren Gesangbüchern zuerst durch einen doxologischen Zusatz (Vers 8. „Gott Vater, der unsichtbar ist rc.“), hernach, als nur noch Vers 7 bei Taufen gesungen wurde, durch eine pathetische Umdichtung der zweiten Hälfte desselben („O heilige, o theure Fluth! wasch' unser krank Gewissen rc.“, statt: „und ist vor ihm“ — nemlich vor dem Auge des Glaubens — „ein' rothe Fluth von Christi Blut gefärbet, die allen Schaden heilen thut, von Adam her geerbet, auch von uns selbst

*) Dieser Titel wird jedoch in den alten Gesangbüchern in verschiedenem Sinne gebraucht; er bildet z. B. in dem württembergischen, seinem Kerne nach von Herzog Ludwig stammenden Gesangbuch die Ueberschrift für diejenigen allgemeineren Gebetlieder, die zur kirchlichen Katechismus-Uebung (Kinderlehre) gesungen werden sollen.

begangen") zu seinem Rechte kommen lassen wollen; Luther fühlt dies Bedürfniß nicht; seine Glaubensstellung zu dem versificirten Dogma braucht er nicht in besondern Sätzen auszusprechen, sie liegt schon im Bekennen dieser großen Dinge selber. Das Aufgehen der ganzen Subjectivität in die Objectivität der Glaubenslehre ist selbst schon ein bestimmtes, bewußtes und gewolltes Verhalten der Subjectivität; das fühlt auch, wer das Lied zur rechten Stunde mitsingt. In einem andern Katechismuslied: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", sowie in der kürzern Bearbeitung desselben Stoffes: „Mensch wilt du leben seliglich", ist das lyrische Element einzig durch das Kyrieleis als Refrain jeder Strophe repräsentirt. In dem ältesten aller aus der Reformation entsprungenen Kirchengesänge, in Paul Speratus Dichtung: „Es ist das Heil uns kommen her" ist zwar der didaktische Zweck sehr ausgesprochen; die verschiedenen Antithesen der evangelischen Rechtfertigungslehre werden sorgfältig bezeichnet und widerlegt; aber wie man schon in den am meisten didaktisch gehaltenen vorderen Strophen es überall durchfühlt, mit welcher Herzensfreude der Dichter sich diese evangelischen Wahrheiten auseinandersetzt, — wie schon die ersten zwei Zeilen diesen Herzensjubel unter aller Bescheidenheit des Ausdrucks verrathen, so kommt die Glaubensfreude vom Abgesang der Strophe 6 an zum klaren Ausdruck. Ebenso verhält es sich mit Luthers „Nun freut euch, lieben Christen g'mein", dessen lehrhaftem Inhalt schon dieser Anfang einen lyrischen Grundton gibt. Weil die Lehre, d. h. eben der echt evangelische Glaubens-Inhalt, selber schon mehr ist, als bloße Didaktik, nicht ein Object des reinen Wissens, wie Algebra oder Chemie, sondern Wahrheit zum Leben, seligmachende Wahrheit, darum wird selbst die Darstellung derselben in ihrer Objectivität, sobald sie nur in dieser ihrer vollen Bedeutung vom Darstellenden persönlich erfaßt und zu persönlichem, theuer geachtetem Eigenthum geworden ist, immer ein gewisses Maß derjenigen Lebenswärme ausathmen, die solch einem Liede die Fähigkeit verleiht, gesungen werden zu können. Würde freilich die protestantische Orthodoxie des 17. Jahrhunderts ihre

Scholastik auch in Reime zu fassen den Einfall gehabt haben, dann wären didaktische Verse entstanden, die für den gottesdienstlichen Gebrauch schlechthin untüchtig gewesen wären; aber Hutter, Calov, Quenstedt und ihre theologischen Kampfgenossen haben sich aller Poesie enthalten, andere aber, deren Orthodoxie zwar ihre Dogmatik, nicht aber ihr Christenthum absorbirt, nicht das Herz ausgesogen, wie Paul Gerhardt, wie Neumeister (der Dichter des Liedes: „Jesus nimmt die Sünder an"), wie Schmolck, wie selbst Löscher (s. u. a. dessen schönes Abendmahlslied: „Wie heilig ist die Stätte hier ꝛc."), haben die lebendige Herzensfrömmigkeit, die im Lehrsystem so wenig Raum mehr hatte, desto reichlicher in Liedern niedergelegt. Merkwürdiger Weise haben dagegen die Dichter der pietistischen Schule hie und da solche Didaktik getrieben, wie z. B. Woltersdorff, den wir jener Schule unzweifelhaft beizuzählen haben, der, während er doch einen wirklich poetischen Sinn in vielen seiner Lieder erkennen läßt, dennoch keinen Anstand nimmt, z. B. die Unterscheidungslehren der Confessionen in Verse zu bringen; da soll denn u. a. gesungen werden (nach der Mel.: Nun danket alle Gott ꝛc.):

Ein großer Theil von uns
    Sind jene griech'sche Christen,
Die sehr verschieden sind,
    Theils gleichen den Papisten,
Theils übertreffen sie
    An reinem Unterricht
Und nähern sich schon mehr
    Dem hellen Gnadenlicht.

Ferner:

Die Reformirten sind
    Vom Papstthum ganz geschieden.
Doch haben sie und wir
    Noch nicht vollkommnen Frieden.
Theils ist uns ihr Begriff
    Vom Abendmahl zu schlecht,
Theils lehren Etliche
    Die Gnadenwahl nicht recht.

Es hat dies jedoch bei Dichtern von Woltersdorffs Art (s. den Art. des Verfs. über ihn in Herzogs theol. Encykl. Bd. XVIII.

S. 255), seinen Grund einzig darin, daß sie (wie das in ausgedehntem Maße bei C. L. v. Pfeil sich wiederholt), beherrscht von der Neigung, erbauliche Verse zu machen, jeden Stoff dazu verwenden; wie unsre Urgroßväter die allerprosaischsten Dinge durch ein Carmen zu feiern das Bedürfniß hatten, so war für Pfeil (s. Biographie von Merz, S. 268) eine Eidesformel Gegenstand eines Gedichts, und so auch sah Woltersdorff nicht ein, warum nicht die Gegensätze der Confessionen, die doch auch den Glauben angehen, versificirt werden sollten. Hat doch auch Zinzendorf die Augsburgische Confession in Verse gebracht, s. Ges.Buch der Brüdergemeinde v. J. 1741. II. Nro. 2034. — Ganz anders noch hat aber die Didaktik, hat der Schul- und Kathederton sich auch in die Kirchengesangbücher eingedrängt, als die Pädagogen auf diesem Wege dem Volk ihre Weisheit einzugießen unternahmen. Da man das Dasein Gottes in Gemeindegesängen bewies („O Gott aus deinen Werken kann ich dein Dasein merken rc."), oder die Beweise für die Unsterblichkeit aufzählte („Ich sterb im Tode nicht, mich überzeugen Gründe, die ich, je mehr ich forsch', in meinem Wesen finde"); da man über Psychologie, Menschenwürde u. s. f. die liebe Einfalt aufklären wollte (z. B. in folgenden, dem Riga'er Gesangbuche von 1810 angehörigen Liedern:

In mir liegt die Vergangenheit,
Ich kann mir sie entfalten;
Ein Wunder, Gott! schnell führt die Zeit
Vorüber mir Gestalten;
Doch faß' ich, was ihr Wechsellauf
Mir darstellt, unbegreiflich auf,
Faß' tief es in die Seele rc.

ferner:

Ich spreche; und um mich herum
Sind Steine, Bäume, Thiere stumm;
Ich Mensch allein, ich spreche.
Gedanken quellen still herauf,
Und meine Lippe nimmt sie auf
Und strömt sie fort, wie Bäche rc.)

da man vor der Wollust durch Belehrung über ihre Folgen zu warnen gedachte (wie z. B. in folgenden Strophen:

Die Wollust kürzet unsre Tage,
Sie raubt dem Körper seine Kraft,
Und Armuth, Seuchen, Schmerz und Plage
Sind Früchte dieser Leidenschaft ꝛc.
Der Mensch sinkt unter ihrer Bürde
Noch tiefer als zum Thier herab,
Er schändet und entehrt die Würde,
Die ihm sein heil'ger Schöpfer gab ꝛc.)

da freilich ist die didaktische Poesie mit vollen Segeln in die Gesangbücher der Kirche eingezogen, aber was unter ihrer Flagge segelte, das war gar nicht mehr Poesie, und die absolute Lächerlichkeit solchen Verfahrens fühlten die Versmacher und die Gesangbuchmacher und die Pastoren, welche solchen Schund ihren Gemeinden zu singen aufgaben, deßhalb nicht, weil ihnen nicht nur selber alle Poesie abhanden gekommen war (und das merkwürdiger Weise zu derselben Zeit, da auf dem Gebiete außerkirchlicher Dichtung die größten Dichter unsrer Nation ihre Werke schufen!) — sondern auch weil ihnen aller Begriff von Kirche und Gottesdienst verloren gegangen war. Solche Didaktik hat nichts mehr vom Charakter christlichen Bekenntnisses, darum ist sie auch aus dem Bereiche des Cultus fortzuweisen. — 4) Lehrhaft kann ferner ein geistliches Lied sein, indem es den Charakter einer Betrachtung an sich trägt. Es wird irgend ein Gegenstand nicht in schwunghafter Weise besungen, sondern ruhig angeschaut, das, was sich dem geistigen Auge bei solchem Anschauen darbietet, so wie das, was von christlichen Gedanken durch dasselbe angeregt wird, ausgesprochen. Gerade diese Ruhe der Reflexion kann sehr wenig poetisch scheinen; sie ist es gleichwohl in den bessern Erzeugnissen dieser Art, sofern die hohe und tiefe Wahrheit des Ausgesprochenen, der Reichthum von Erfahrung, der darin zu Tage tritt, das Treffende und Fruchtbare der Gedanken zusammenwirkend mit einer reinen, sprachlichen Form, mit wohllautendem Rhythmus und Reim ganz entschieden den Eindruck des Schönen hervorbringen. Wer mir — wie dies das Sprüchwort thut — eine das Leben beleuchtende, in dasselbe eingreifende Wahrheit in schönem, rundem Wort, in einer, wie durch ihre Angemessenheit zum Inhalt, so durch

ihren Klang mein Wohlgefallen erregenden und dadurch sich mir einprägenden Form darbietet, der wirkt damit, wie alle Poesie, erfreuend und erhebend auf mich, ich schaue in solchem Worte das Wahre zugleich als das Schöne an. Wie viel dem christlichen Gemüth solche auf Betrachtung ruhenden Dichterworte werth sind, wie sie, nicht blos um ihres Inhalts willen, sondern ebenso zugleich durch ihre Form sich der Gemeinde, Hoch und Nieder, einprägen und zu Loosungsworten für das Leben werden, dafür genügt es zum Beweise nur an Lieder und Strophen zu erinnern, wie: „Ruhe ist das beste Gut, das man haben kann"; „Was Gott thut, das ist wohlgethan"; „Himmelan, nur himmelan soll der Wandel gehen" („Droben in dem Land des Lichts weiß man von den Sorgen nichts"); „Gott will's machen, daß die Sachen gehen wie es heilsam ist". Wie aber, wenn sich die Betrachtung nicht auf Gottes weises und gnädiges Walten oder auf ein Leben im Lichte, sondern auf Welt, Weltsinn, Sünde und Schwachheit richtet? Die ascetische Betrachtung macht sich wohl auch damit zu schaffen, sie verweilt oft sogar mit Vorliebe bei diesen unerfreulichen Dingen; der Predigt steht es wohl an, daß sie rednerisch dieselben behandelt, daß sie Sünden und Schwächen schildert und straft: aber kann man derlei Gegenstände besingen? So wenig die Gemeinde das Andenken an den Sündenfall mit einem Feste feiert, so wenig kann sie singend sich an Welt und Sünde erfreuen; was sie besingt, muß unter dem Gesichtspunct des Schönen angeschaut werden können. Es könnte deßhalb immerhin bedenklich scheinen, Lieder wie Ph. Fr. Hillers: „Der Weltsinn will vom Himmel nichts 2c.", oder Marpergers „Wer sich auf seine Schwachheit stützt, der bleibt in Sünden liegen" für den Gemeindegottesdienst zu gebrauchen. Es ist dabei auch hervorzuheben, daß die ächte kirchliche Liederdichtung derlei Lieder, die das Weltverderben zum Hauptgegenstande haben, nicht producirt hat; Dichter wie Hiller sind durch das Uebermaß des Producirens und durch die Gewohnheit, biblische Stellen in Liedern praktisch zu erklären, also das Lied hie und da auch nur als gereimte Predigt schon gut sein zu lassen, hier-

auf geführt worden; Paul Gerhardt dagegen singt keine Lieder über Welt und Sünde *), Benjamin Schmolck ebensowenig; vielleicht hängt es mit der scharfen Sonderung zwischen Welt und Kindern Gottes zusammen, daß wir mehr dergleichen bei pietistischen Dichtern finden (vgl. bei Freylinghausen die reichausgestattete Rubrik: vom menschlichen Elend und Verderben). Jedoch ist ebensowenig zu leugnen, daß zwar das Bewußsein der Sünde innerhalb des christlichen Lebens selbst, somit auch im gottesdienstlichen Ausdrucke desselben nie anders als zusammen mit dem Bewußtsein der Gnade vorkommen kann, — dem entsprechen auch in der That die diesen Gegenstand behandelnden Lieder der Kirche in irgend einer Form —, daß aber a) die Erinnerung an den Zustand, in dem sich der Bekehrte vor seiner Bekehrung befunden, in ihm — wie an Paulus zu sehen — nicht nur nicht erloschen ist, sondern sogar als Motiv zu desto dankbarerer Freude über das empfangene Heil geflissentlich wach gehalten wird; daß b) das Christenleben selber den Kampf mit der nachwirkenden Sünde nicht aufhebt, und daß c) auch der Blick auf die Welt, ihren Sinn und ihr Treiben auch für die christliche Poesie in sofern ein wirksames Motiv abgibt, als dieser Gegensatz dazu dient, das Christenleben in desto helleres Licht zu setzen. Und deßhalb kann auch die fromme Betrachtung sich nach dieser Seite wenden; es ist der Schatten gegenüber dem Lichte, der also auch dem Grundwesen christlicher Poesie, der Anschauung des Christlichen als des Schönen, nicht widerspricht, vorausgesetzt, daß das Böse eben nur in jenem Verhältniß zum Guten aufgefaßt wird. (Vgl. z. B. das schöne Lied von J. Chr. Storr: „Es ist etwas des Heilands sein ꝛc.“, wo der zweite Vers: „Schau an die Welt mit ihrer Lust“, wenn er isolirt

*) Die zwei ersten Strophen des einem lateinischen Gedicht nachgebildeten Liedes: „Herr, ich will gar gerne bleiben, wie ich bin, dein armer Hund“ können nicht hieher gerechnet werden, da nur die Durchführung des Bildes darauf geführt hat, von Zorn und Eifer, von Neid und Haß u. s. w. zu reden. Das ganze Lied ist übrigens eine arge poetische Verirrung, die den Verehrer von Gerhardts edlem Geist schmerzlich an die Unvollkommenheit alles Menschlichen erinnert.

wäre, in den Mund einer feiernden Gemeinde und zu der festlichen Melodie sehr schlecht passen würde, aber als Folie für die übrigen Verse für zulässig erkannt werden muß). Ueberdies aber kommt auch hier ein oben hervorgehobenes Moment zur Geltung. Beobachtungen, Erfahrungen, wie sie z. B. das Lied ausspricht: „Wer sich auf seine Schwachheit stützt", sind an sich kein Gegenstand der Feier; aber wie jede Wahrnehmung psychologischer oder ethischer Zusammenhänge, gleichviel, welcher Art ihr Inhalt ist, schon als Wahrnehmung, als Entdeckung eines Stückes Leben, schon als klar erkannte Wahrheit auch einen Gegenstand des Anschauens, des Verweilens bildet, so gewinnt derselbe durch die treffende, bündige Form des Ausdrucks trotz seinem unerfreulichen materiellen Inhalt ebenso das Gepräge des Schönen (daher wir unbedenklich auch solch ein Lied ein schönes nennen), wie der dramatische Dichter auch das Gemälde solcher psychischen und ethischen Zustände und Vorgänge, ohne die Wahrheit irgend zu verletzen, zu einem schönen machen kann und muß, die an sich selbst, isolirt betrachtet, nur der Nachtseite der menschlichen Natur angehören. — 5) Eine häufig und glücklich angewendete Form für poetische Darstellung christlicher Lehrstoffe ist die des **Monologs**, wenn wir so den Zuspruch nennen wollen, den der Dichter, der Sänger sich selber, seiner eigenen Seele gibt. „Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc."; „Seele, was ermüd'st du dich? ꝛc."; „Ermuntre dich, mein schwacher Geist ꝛc."; „Seele, willst du dieses finden ꝛc."; „Mache dich, mein Geist, bereit" — „Nicht so traurig, nicht so sehr, meine Seele sei betrübt" — „Erheb', o Seele, deinen Sinn" — „Es ist noch eine Ruh vorhanden, auf, müdes Herz ꝛc." — so finden wir unzählige Male bald ganze Lieder, bald einzelne Verse zu einer Predigt an die eigene Seele gemacht. Nun sollte das freilich seltsam lauten, wenn solch ein Soliloquium von Tausenden gleichzeitig und mit lauter Stimme geführt wird. Aber es ist doch nicht die bloße Gewohnheit, nicht Gedankenlosigkeit, die uns dieses Unpassende nicht mehr fühlen ließe; sondern es liegt selbst hierin etwas Poetisches, indem die singende Gemeinde als Eine Person erscheint,

die vor Gottes Angesicht mit sich selbst redet; wenn die Menge der Glaubigen Ein Herz und Eine Seele ist, so darf sie auch in Wahrheit zu sich selber sprechen: „Schmücke dich, o liebe Seele rc.“. Wenn endlich 6) die Lieder dieser Gattung, — die ja ebensowohl ethischen als dogmatischen Inhalts sein, ebenso Trost als Warnung und Mahnung darbieten können, all' das indem sie christliche Wahrheit vorführen, d. h. sie lehren*), — den eigentlichen Lehrton in sofern unzweifelhaft hören lassen, als sie sich geradezu anredend, mit Vorstellung, Erinnerung, Beweis u. s. w. an den Leser wenden: so müßten wir, wollten wir wenigstens diese als in den Mund der singenden Gemeinde nicht passend ausmerzen, eine Menge unsrer besten, allen Gemeinden theuersten Lieder daran geben. „Befiehl du deine Wege“; „Du bist ein Mensch, das weißt du wohl“; „Sei getreu bis an das Ende“; „Ringe recht, wenn Gottes Gnade“ „Himmelan, nur himmelan“ und viele andre Perlen unsres Liederschatzes unterlägen dem Verbannungsurtheil. Dieses ist aber nicht nur unmöglich, sondern auch ganz und gar unnöthig. Wenn die Gemeinde in ihrem Lied als ein Ich zu einem Du redet, so ist dieses Ich nicht der Präceptor, das Du nicht ein Schulknabe, sondern die Gemeinde singt das alles sich selber; und es verhält sich damit ganz ähnlich, wie wenn ich, als einzelner Mann, mir ein Lied oder eine Arie singe, deren Text mich selber anredet. Da ist das zu mir sprechende Subject eigentlich nicht mein eigenes, individuelles Ich, dieses ist vielmehr das hörende, das empfangende; wer da zu mir spricht, das ist der Dichter des Textes und der Componist der Melodie, durch diese aber spricht die Wahrheit selbst, in das Gewand des

*) Deßhalb ist, wie es wenigstens für die Hymnologie sein muß, oben unter Didaktischem nicht blos der Lehrvortrag im engern Sinne, d. h. eine theoretische Auseinandersetzung verstanden; ein Lied z. B. wie das Hedinger'sche: „Das was christlich ist zu üben, nimmst du, Menschenkind, zu leicht“ müssen wir in diesem weitern Sinn ebenso zu den didaktischen Liedern rechnen, wie etwa „durch Adams Fall ist ganz verderbt“. Praktische Lehre, die von mir befolgt sein will, ist ebensogut Lehre, als die theoretische, die geglaubt, die anerkannt sein will.

Schönen sich kleidend, zu mir; auch in den Tönen, die meine eigne Stimme hervorbringt und die meine eignen Finger dem Clavier entlocken, vernehme ich eine höhere Macht, der ich durch mein Singen und Spielen nur mich selber aufthue, um sie auf mich wirken zu lassen, ihre Gottesgabe, ihren Segen zu empfangen. So nun verhält sich bei allen Liedern dieser Art die Christengemeinde. Wohl singt sie mit eigenem Munde: „Befiehl du deine Wege rc.", aber es ist auch hier das ideale Subject als das redende vom realen Subject als dem hörenden zu unterscheiden. Wir könnten diese Unterscheidung schon darauf beziehen, daß die Gemeinde als Ganzes in solchem Liede zu dem Einzelnen spricht; sofern er mitsingt, ist er Glied jenes Ganzen, als einzelner aber hört er, weßhalb er denn auch in jener Eigenschaft vieles mitsingen kann, wozu in letzterer, als einzelner Mensch, seine Erkenntniß oder Gesinnung noch nicht hinanreicht. Aber wir gehen noch weiter. Die Gemeinde, die als Ganzes dem Einzelnen singend an's Herz legt: „Befiehl du deine Wege rc.", ist selber auch nicht blos die Summe aller der Einzelnen, die da in ihren Kirchenstühlen sitzen und ihre Gesangbücher vor dem Gesicht haben: diese Localgemeinde ist der Repräsentant der allgemeinen Kirche, ist somit zugleich eine ideale Größe; als solche verwaltet sie den Schatz von Wahrheit, den sie, Dank dem Charisma der Poesie, das auch in ihrer Mitte lebendig ist, auch in Liedesform besitzt, und gibt ihn denen zu genießen, die sich als Glieder ihres Leibes zu ihr halten. Hier könnte also, wenn wir das Mißverständliche davon ausscheiden, der Unterschied des Sacramentalen vom Sacrificiellen zur Anwendung kommen; während das Lyrische dem Sacrificiellen entspräche, würde das Didaktische das Analogon des Sacramentalen sein; wie das Sacrament ein Objectives, Göttliches ist, das Gott darreicht, aber die Gemeinde feiert dasselbe, macht es zu einem Theil ihres Cultus und reiht es deßhalb in bestimmten Formen unter ihre gottesdienstlichen Handlungen ein, verhält sich also activ und passiv, gebend und nehmend in der Sacramentsfeier: so ist auch die christliche Wahrheit ein Objectives, Gottgegebenes, aber die Gemeinde

als Ganzes, als Kirche verwaltet diese Gabe und reicht sie in ihrem Cultus in besonderen Formen ihren Genossen, d. h. sich selbst dar, verhält sich also dabei ebenfalls sowohl gebend als empfangend. Indem ich solch ein Lied mitsinge, bin ich selber nur eine zum Ganzen gehörige, im Ganzen ebenso verschwindende wie mittönende Stimme der großen Orgel, durch welche die im Lied ausgesprochene Wahrheit sich zu hören gibt; aber indem ich mitsinge, höre ich zugleich dieses Ganze in seiner Macht und Fülle und erfreue mich der Segenswirkung, die mir darin zuströmt. — Wenn aber dem didaktischen Liede sein Recht und die Stellung, die es in allem evangelischen Gemeindegesang factisch einnimmt, durch obige Analyse gewahrt ist, so kann das Gesagte doch erstens nur derjenigen Lehrdichtung gelten, die überhaupt evangelische Lehrwahrheit enthält, also durch den evangelischen Inhalt selber schon erbaulich, ein „theuer werthes Wort“ ist, nicht aber Belehrung enthält über Dinge, die das fromme Gemüth nicht berühren, die für ein Christenherz keinen Werth haben; und zweitens paßt es nur auf solche didaktische Poesie, die bei allem lehrhaften Inhalt doch zugleich wirklich Poesie ist, also von der Gemeinde gesungen werden kann. Was unpoetisch ist, dessen Unbrauchbarkeit wird Jedem sogleich fühlbar, wenn er es sich als Choral nach irgend einer Kirchenmelodie von einer Gemeinde gesungen denkt; ist's doch wahrhaft spöttisch, wenn z. B. in einem der Lieder aus der Aufklärungszeit, das die Wohlthat bürgerlicher Gemeinschaft auseinandersetzen soll, Strophen wie diese:

Nur durch vereinte Thätigkeit,
Die sich dem Dienst der Brüder weiht,
Durch gegenseitiges Bemüh'n
Vermag der Länder Wohl zu blüh'n.

Bedürfniß und des Fleißes Gang
Wirkt Ordnung und Zusammenhang.
Der nützt durch Kunst dem Vaterland,
Der durch die Arbeit rauher Hand ꝛc.

gesungen werden sollen nach der Weise: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort!“ Oder wenn nach „Nun danket alle Gott“ gesungen wird:

Sei weise! und du bist
Durch eigne Trefflichkeiten,
Von Vorurtheilen frei
Getrost zu allen Zeiten.
Kein Zufall war's, der je
Der Weisheit etwas lieh:
Recht, Wahrheit, Menschenhuld
Und Tugend bilden sie.

(Beide aus dem Rigaer Ges.B. von 1810.)

Freilich muß auch unter den Liedern dieser Gattung, denen nach obiger Erörterung ihre Stelle im Gemeindegesang gebührt, noch ein Unterschied gemacht werden in Bezug auf den richtigen Gebrauch, worauf Nitzsch prakt. Theol. II, 2, S. 348 aufmerksam gemacht hat; ein didaktisches Lied kann vortrefflich sein, und doch wäre es ein Mißgriff, dasselbe an einem Festtag oder als Eingangslied am Sonntagsmorgen singen zu lassen; aber hievon haben wir erst in einem späteren Abschnitt zu reden, wo es sich um den Gebrauch der Lieder, um die unmittelbare gottesdienstliche Verwendung derselben handelt. Hier dagegen ist noch Folgendes beizufügen. Wir haben oben an die reinste und höchste Form aller didaktischen Poesie erinnert, an die Spruchdichtung. Daran knüpft sich auch für das didaktische Element im Kirchenliede das Gesetz, daß es um so mehr berechtigt ist, je mehr es durch die Gewichtigkeit der Gedanken und der Sprache sich der Spruchdichtung nähert. Solche Sätze wie:

Mit Sorgen und mit Grämen
Und mit selbsteigner Pein
Läßt er sich gar nichts nehmen,
Es muß erbeten sein,

haben ganz die Art einer Gnome, die in schlagender Kürze einen inhaltsreichen Gedanken gibt und denselben unverlierbar einprägt. Je mehr dagegen die Lehrweisheit sich in Reflexionen, in Auseinandersetzung von Gründen, in Beweisen ergeht, um so weiter entfernt sie sich vom Wesen und Ton aller Poesie, um so weniger taugt sie in's Kirchenlied. Ein Vers, wie der Gellert'sche

Gesetzt, Gott hätt' es uns vergönnt,
Nach unsres Fleisches Willen,

Wenn Wollust, Neid und Zorn entbrennt
Die Lüste frei zu stillen;
Gesetzt, Gott ließ den Undank zu,
Den Frevel, dich zu kränken,
Den Menschenhaß: was würdest du
Von diesem Gotte denken?

macht — ganz abgesehen von der theologischen Unmöglichkeit einer solchen Beweismethode — schon durch seine Katechisirform das ganze Lied für den kirchlichen Gebrauch untauglich; wer kann auch nur die erste Zeile singen nach der vorgezeichneten dorischen Melodie: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt"? Uebrigens ist es nicht blos die Aufklärungszeit, die diesen reflectirenden, demonstrirenden, docirenden Ton auch in ihre geistlichen Dichtungen gebracht hat, sondern dasselbe Vergessen der Frage: ob so etwas gesungen, vollends von einer Gemeinde gesungen werden kann, findet sich auch bei einzelnen Mystikern und Theosophen, die, wie Michael Hahn, ihre Lieder nur als eine nützliche Form ansehen, um Lehren, die sie sonst in Prosa vorgetragen, für ihre Anhänger zu fixiren und behaltbarer zu machen. Anders freilich lautet es bei Scheffler, bei Gottfried Arnold, bei Tersteegen; das waren wirkliche Dichter.

So sehr wir aber, nach dem bisher Ausgeführten, auch im Kirchenliede der Epik und noch mehr der Didaktik ein Recht der Existenz unter den bezeichneten Voraussetzungen und Beschränkungen zugestehen müssen: so unzweifelhaft steht es fest, daß die dem Gemeinde-Gottesdienst angemessenste, ihm wesentlich zugehörige Dichtungsform nur die Lyrik sein kann. Liegt doch für sie ein Beweis schon darin, daß auch die Epik und Didaktik sie nicht entbehren kann; namentlich die Lehrlieder schlagen, je besser sie sind, desto gewisser jeden Augenblick in Lyrik um, daher viele, die wir oben ihrer Grundform gemäß zu den Lehrliedern zählen mußten, gewöhnlich als lyrische angesehen werden, weil der Ton, der die Lehrform durchdringt, ja der sie sogar häufig ganz verdrängt, der lyrische ist. Wenn der ganze Cultus Selbstdarstellung der Gemeinde ist, so muß auch die Poesie im Cultus poetische Aussprache des eigenen Innern, der christlichen Empfindung

sein, oder allgemeiner: weß das Herz voll ist, davon geht der Mund über, aber er geht über nicht in unartikulirten Lauten, nicht in Seufzen, Geheul oder Jubelgeschrei, sondern in Worten, die, wie sie innerlich geistesklar sind, so auch unter der Zucht und Regel des Schönen sich zu einem Ganzen gestalten, das, wie es eine edle Gabe zu Gottes Ehre ist, so auch des Menschen Ohr und Herz erfreut, und mit beiden eben zur christlichen Feier wird.

Wenn der Aesthetiker (s. Vischers Aesthetik, Bd. III. §. 884) die Lyrik als diejenige vom Geiste der Kunst geforderte Stufe der Poesie definirt, auf welcher nicht, wie im Epos, eine einfache Synthese des Subjects mit dem Object Statt findet, worin jenes sich diesem unterordnet, auf welcher vielmehr dem Wesen nach die Welt in das Subject eingeht und von ihm durchdrungen wird, so daß alles Objective als dessen inneres Leben erscheint: so trifft dies nicht blos genau mit der Art der christlichen Lyrik zusammen, — nur daß statt der Welt, die in das Subject eingeht, hier vielmehr ihr Gegentheil, das Reich Gottes zu setzen ist, neben welchem die Welt — z. B. die Schönheit der Natur, wie ihre Vergänglichkeit, die Menschenwelt mit ihrem Streben und Prangen wie mit ihrem Sündenverderben nur in Beziehung auf jenes Hauptobject und diesem schlechthin untergeordnet Platz finden kann: — sondern gerade das Christenthum ist schon innerlich, schon von Haus aus ganz dazu angethan, zur Lyrik zu werden. So großartig seine objective, geschichtliche Seite, die thatsächliche Offenbarung Gottes ist, die als Geschichte schon hinter uns liegt, als Geschichte sich durch alle Weltzeiten hindurchzieht, als Geschichte auch die irdische Weltzeit beschließen und sich zu einem Reiche der Ewigkeit constituiren wird: so fest steht daneben die Wahrheit: das Reich Gottes ist inwendig in euch, Luc. 17, 21*); es ist

*) Beiläufig sei bemerkt, daß dieser Deutung das ἐντὸς ὑμῶν nicht im Wege steht, daß ja in jenen Pharisäerherzen das Reich Gottes sicherlich nicht vorhanden war. Ueber ihre persönliche Stellung zum Himmelreich will ihnen der Herr mit diesem Worte kein Zeugniß ausstellen, wohl aber gleichsam den Ort angeben, wo das Himmelreich sich gründe und Bestand gewinne, das drückt er individualisirend so aus: es ist inwendig in euch.

Gerechtigkeit, Friede und Freude im heiligen Geist, Röm. 14, 17. Der Gott, der in der Höhe wohnt, der alle Dinge schafft und regiert, macht Wohnung im Menschenherzen (Joh. 14, 23. Phil. 2, 13); der Christus, der für uns gelebt und gelitten hat, wird zum Christus in uns (Gal. 2, 20), und das alles geschieht durch den Geist, der Eins wird mit unsrem Geist, und wer Christo anhängt, der ist Ein Geist mit ihm (1 Kor. 6, 17). Mit letzterem aber, mit dieser Subjectivirung des Objectiven wird aber die Objectivität desselben nicht aufgehoben, das Geschichtliche löst sich nicht auf in ein Zuständliches, das Transcendente hört, da es immanent wird, nicht auf transcendent zu sein; damit, daß Christus in mir geboren wird, ist der Satz nicht unwahr gemacht, daß er zu bestimmter Zeit in Bethlehem geboren worden; damit, daß ich mit Christo gestorben und auferstanden und in's himmlische Wesen gesetzt bin (Eph. 2, 6), hört sein Tod, seine Auferstehung und Himmelfahrt nicht auf, vollendete Thatsache zu sein. Sondern es entsteht hieraus nur jenes Doppelverhältniß des Subjectiven zum Objectiven, daß nemlich 1) das Objective, der lebendige, dreieinige Gott und seine Offenbarung in zeitlichen Thatsachen wie in dem Reich der Ewigkeit etwas ist für das Subject, das an dieser Objectivität, an diesem Reich Gottes außer und über ihm einen Gegenstand gläubigen Aufschauens, eine Realität hat, auf die es sich stellt und stützt, einen Halt und Trost gegenüber der eigenen Schwäche und Nichtigkeit; und daß 2) im Subject selber eine neue Welt, ein Lebenssystem, ein Reich sich erbaut, in dem jenes objective Reich Gottes sich wohl fortwährend spiegelt, aber das doch eine gewisse Selbstständigkeit und Selbstgewißheit in sich trägt, so daß — wie es Paulus 1 Kor. 15, 14 ff. thut — aus der unmittelbar gewissen, durch sich selbst sich bezeugenden Realität dieses Inwendigen sogar auf die Realität jenes geschichtlich Objectiven ein Rückschluß — der Schluß aus der Ursache auf die Wirkung*) gemacht werden kann. Zu diesem zwiefachen

*) Ueber die unbestreitbare, aber doch nur relative Berechtigung dieses Rückschlusses s. des Vfs. Moral S. 131.

Verhältniß des christlichen Subjects zur Objectivität des Reiches Gottes kommt aber 3) noch ein weiteres Moment. Zunächst nemlich existirt jenes Lebenssystem, jenes innere Himmelreich vollständig in dem einzelnen Christen, unangesehen, ob außer ihm noch irgend ein andrer Mensch denselben Schatz (2 Kor. 4, 7) in sich trägt oder nicht. Aber es hat in sich selbst den Trieb zur Gemeinschaft; in Folge dessen gewinnt es als ein gemeinsamer Besitz an geistigem Gut, als gemeinsames Leben in Christo selber wieder einen objectiven, nemlich den kirchlichen Charakter. In diesen Sätzen sind uns nun die Grundzüge gegeben, nach welchen sich die lyrische Poesie des Christenthums genauer bestimmen muß. Es bietet uns auch hiezu die Aesthetik ihre Hand. Vischer unterscheidet a. a. O. §. 889, sich ebenfalls auf ein verschiedenes Verhalten des Subjectiven zum Objectiven stützend, drei Grundformen aller Lyrik: 1) eine Lyrik des Aufschwunges zum Gegenstande, — „das Subject singt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf" (§. 890); dies ist der Hymnus, von welchem der Dithyrambus eine Steigerung ist, die sich in der Ode wieder künstlerisch zusammennimmt und beruhigt; — 2) eine Lyrik des Aufgehens des Objects im Subjecte — das Lied; und 3) die Lyrik der beginnenden und wachsenden Ablösung des Subjects vom Object, — die Betrachtung. Von diesen dreien fällt nun für uns das letztere deßwegen fort, weil wir für das betrachtende Lied bereits den richtigen Ort in der didaktischen Poesie gefunden haben. Desto richtiger aber bezeichnen uns die beiden ersten Gattungen, Hymnus und Lied, die zwei Grundtöne — gleichsam die Tonika und Dominante — aller christlichen Lyrik; wir können dem Obigen gemäß sagen: Gott, Christus, sein Reich, wie es für uns ist, ist Gegenstand des Hymnus; das göttliche Leben und Reich in uns ist Inhalt des Liedes. Freilich so, daß wir nicht mechanisch hiernach die Lieder der Kirche sortiren können, oder als ob es ein Fehler wäre, wenn der Hymnus zum Tone des Liedes niedersteigt oder das Lied stellenweise zum Hymnus sich erhebt; nennen wir doch unser ganzes Gebiet Hymnologie, weil jedes Lied christlichen Inhalts

ein Lob Gottes ist, was die Alten damit als ihren Sinn bezeugten, daß sie jedem Psalm, weß Inhalts er sein mochte, und so auch verschiedenen neugedichteten Liedern das sog. kleine Gloria (versificirt z. B. im dritten Vers von: „Nun danket alle Gott ꝛc.") als Schluß anhängten. (Bekanntlich nennt auch das A. T. die Psalmen in der Ueberschrift des Psalters mit einem hebräischen Worte, das Lobgesang bedeutet, obgleich weit nicht alle Psalmen Lobgesänge sind.) Dieses vielfache, ganz natürliche Uebergehen der schwungvolleren Gattung in die ruhigere und umgekehrt, welches auf unsrem Gebiete auch seinen reellen Grund — neben der ästhetischen auch seine theologische Berechtigung darin hat, daß der Christus für uns und der Christus in uns Ein und derselbe Christus ist — hindert aber nicht, daß wir die beiden Kategorieen unterscheiden; und da wir alle andern Dichtungsarten, die überhaupt möglich sind, schon vorausgeschickt haben, so müssen alle Dichtungen, welche nicht dort schon ihren Platz fanden, welche also der Lyrik angehören, sich in die Rubrik des Hymnus oder in die des Liedes im engern, specifischen Sinne einreihen lassen.

A. Im Hymnus wird der Gegenstand als ein erhabener angeschaut; seine Größe, seine Herrlichkeit, überhaupt alles Preiswürdige, was von ihm prädicirt werden kann, bietet sich als Stoff dem Dichter dar; dieser Stoff wird aber nicht aufgezählt und registrirt, nicht definirt und demonstrirt, sondern die Eigenschaften des Objectes werden gepriesen, gerühmt, es ist die Bewunderung und Freude an ihm, welche empfunden im Innern nun nach dem Grade der Empfindung stärker oder schwächer, bewegter oder ruhiger, als Jubel, dem alle Menschenworte kaum genügen, oder als stille Anbetung in wenigen Worten, also — musikalisch gesprochen — sowohl im feurigen, lodernden Allegro, als im stillglühenden Adagio sich ausspricht. Aber dieser Preis gibt sich nicht damit zufrieden, von seinem Gegenstande nur sich selbst oder andern vorzusingen und diese zur Theilnahme einzuladen oder mit fortzureißen; der Hymnus kann, erfüllt von der Größe, die er besingt, dieser selbst nicht ferne bleiben; er muß ihr selbst sagen, was sie ihm ist; er will seinen Gegenstand ehren, von

solcher Ehre hat aber nur der etwas, der es auch selber erfährt, daß man ihn hochhält, daß man groß von ihm denkt. Daher muß der Hymnendichter, falls er einen unpersönlichen Gegenstand besingt — z. B. die Natur, die Nacht, das Meer u. s. w. — denselben nicht nur personificiren, sondern er wird ihn anreden, wird, auch wenn er eine Weile in der dritten Person von ihm gesprochen, doch erst zur Ruhe kommen, wenn er an ihn selbst sich wenden kann. Nun, dem christlichen Dichter ist der erhabenste Gegenstand gegeben, Gott der Dreieinige; den braucht er nicht erst kraft der Phantasie zu personificiren und zu apostrophiren: sein Gott ist ein lebendiger, ein Du für sein Ich; und wenn er ihn preist, so weiß er, dieser sein Gott hört ihn: das wirkt nur um so mehr belebend und befeuernd auf ihn zurück. Die Fülle des Preiswürdigen aber, das der Christ in seinem Gott erkennt, ist unendlich; deßwegen wird es immer nur eine oder die andere Seite des göttlichen Wesens, eine oder die andere That des sich offenbarenden Gottes, ein oder das andere hohe Gut sein, das der Hymnus preist; daher unendlich viel Variation möglich ist. Welch ein Abstand sowohl in Betreff der Allgemeinheit oder Specialität des Objectes, als in Betreff — nicht des Wärmegrades — wohl aber in Betreff der Stärke des Klanges und der Beweglichkeit, man möchte sagen der Jugendlichkeit des Ausdrucks besteht zwischen einem „Herr Gott dich loben wir“, „Lobe den Herren, den mächtigen König“, „Lobe den Herren o meine Seele“, und dem stillen: „O Lamm Gottes unschuldig“; und wie mannigfaltig sind die Töne, die in den Liedern erklingen: „Ein' feste Burg ist unser Gott“; „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“; „Heiligster Jesu, Heil'gungsquelle“; „Gelobet seist du Jesu Christ“; „Ich singe dir mit Herz und Mund“; „O daß ich tausend Zungen hätte“; „Sollt ich meinem Gott nicht singen?“; „Wunderbarer König“; „Gott ist gegenwärtig!“ ꝛc. Wie anders lautet das vielleicht ambrosianische Abendlied: O lux beata trinitas, oder das ebenfalls altkirchliche, von Knapp übersetzte: „Glanz der ew'gen Majestät“ (Liedersch. 1. Aufl. Nro. 2790), als Rists „Werde munter mein

Gemüthe", oder Freylinghausens „Unerschaff'ne Lebenssonne" — und doch sind all' das Hymnen, dem großen Gott zum Abendopfer gesungen! — Wie aber des Christen Lobgesang nie verfehlen wird, Danklied zu sein, weil die Herrlichkeit seines Gottes und Heilandes voll Gnade und Wahrheit immer für ihn persönlich eine beseligende ist, daher niemals das bloße Anschauen jener Herrlichkeit, etwa wie das Anschauen einer großartigen Naturscene ihn erhebt und begeistert, sondern das Bewußtsein ihn erfüllt, daß er persönlich in diesem Wesen und Walten Gottes sein Heil gefunden hat: so wendet sich der Hymnus (wie schon das Musterbild aller christlichen Hymnen, das Te deum laudamus in seinen beiden letzten Strophen thut) mit höchst seltenen Ausnahmen an irgend einem Punct immer zur Bitte zurück; eben jenes subjective Element macht sich besonders hierin stets geltend; der Christ preist wohl seinen Gott für all' das, was er ihm ist, aber weil er weiß, daß all' das doch immer nur Gnade ist, und daß er derselben allezeit neu bedarf, so wird die bewundernde, anbetende Freude immer erst dadurch vollkommen (Joh. 16, 24), daß sie sich jener Gottesgnade aufs neue betend versichert. Dadurch kommt oft (wie z. B. in vielen Abendliedern) ein Ton in den Hymnus, der nicht mehr hymnisch, sondern (wie wenn es sich um Sündenvergebung handelt) eher elegisch klingt; aber selbst wenn dieser Ton in einem Theil oder Rest eines Hymnus vorherrschend würde, entsteht daraus kein Mißklang, so wenig als in der Seele des Christen das Bewußtsein der eigenen Sünde und das Bewußtsein von Gottes Gnade eine Dissonanz bilden; je stärker das erstere uns beugt, um so freudiger wird die Seele durch das letztere gehoben.

Wenn der Hymnus nach Obigem nur Gott dem Herrn gelten kann, so schließt das doch nicht aus, daß er sich nicht in speciellerer Weise auch theils auf einzelne Acte oder Momente im Gange des Reiches Gottes beschränkt, die in ihrer Größe besungen werden, theils aber auch ein menschliches Object wählt, nicht um Menschen zu vergöttern, sondern um in ihnen den Gott zu ehren, dessen Werkzeuge sie sind, dessen Kraft in ihnen, den Schwachen, mächtig ist, dessen

Verheißungen an ihnen sich erfüllen. In ersterem Sinne haben wir an Philipp Nicolais Prachtgesang: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ ein leuchtendes Exempel. Wäre auch der dritte Vers nicht ein wirkliches, wörtliches Gloria, das Ganze müßte dennoch als vollkommener Hymnus bezeichnet werden, ein Lobgesang auf die Auferweckung der Todten. Je herrlicher der Act ist, um so größer der Fürst des Lebens, der denselben vollbringt. Ein Hymnus gleicher Kategorie und von kaum geringerem poetischem Werth ist Meyfahrts Lobgesang auf die Stadt Gottes: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“. Da wird wohl im ganzen Liede das Object festgehalten, es wird nicht Gott, sondern jene „Ehrenburg“ angeredet und ihre Schönheit gepriesen; aber der, dem die Ehre gilt, ist doch nur der Erbauer derselben. (Verwandt mit dieser Dichtung ist Simon Dachs „Schöner Himmelssaal“; Conrad Hillers „O Jerusalem du schöne“ u. a. m.) Uebrigens gehören in diese Reihe auch alle Hymnen auf die verschiedenen Feste der Kirche, sofern sie immer einen einzelnen Moment aus der Heilsgeschichte besingen, aber nicht episch, sondern eben hymnisch; es wird nicht die Geschichte nach ihren Einzelheiten erzählt oder ausgemalt, sondern der Gedanke Gottes und die That Gottes und der Werth derselben für uns rühmend in's Licht gestellt. Wir müssen sogar sagen: das eigentliche Festlied muß ein Hymnus sein; weder der didaktische noch der einfache Liederton ist dafür geeignet, jener weil er nicht festlich gehoben, dieser weil er nicht objectiv genug ist. Wie mannigfach aber auch in dieser Gruppe die Mischung des Hymnischen mit dem einfach Liedhaften sein kann, ohne den Grundton zu alteriren, zeigt eine Vergleichung etwa zwischen „Christ lag in Todesbanden“ (nach Luthers Bearbeitung) und Gerhardts „Fröhlich soll mein Herze springen“, oder „Wie soll ich dich empfangen“. Bei letzterem wiegt offenbar das subjectiv-lyrische, bei ersterem das objectiv-hymnische vor; aber Hymnen, Festlieder sind darum dennoch die einen wie die andern. — Die zweite der angegebenen Classen hat selbstverständlich die alte und mittelalterliche Kirche reichlicher ausgestattet, als die evangelische; es gehört dahin

die zahllose Menge von Lobliedern auf die Maria, die Apostel, Heiligen und Märtyrer. Aber auch diesen, wenn sich das Lied selbst nur mit dem Heiligen beschäftigt, hängt sich am Ende (wie in Daniels thesaurus hymnol. vol. I. an einer Menge von Beispielen zu sehen ist) überaus häufig — man kann fast sagen, in der Regel — irgend eine Doxologie auf den dreieinigen Gott an (z. B. Gloria tibi domine, gloria Unigenito una cum sancto spiritu in sempiterna sæcula). Aber auch die evangelische Kirche hat den Spruch nicht mißachtet oder vergessen: „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben" (Jak. 5, 11.). Ist doch eins der ersten Lieder, die Luther gedichtet, der Märtyrerhymnus auf die „zween junge Knaben", die in Brüssel verbrannt worden, worin freilich zu viel Episches mitenthalten ist, als daß es rein als Hymnus charakterisirt werden könnte. Welch ein schöner Märtyrergesang ist das kraftvolle: „Löwen laßt euch wiederfinden"! Und wie rein evangelisch sind die Seligpreisungen der im Herrn Entschlafenen in Simon Dach's „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen"; in Neumann's „Ei wie so selig schläfest du"; in Zinzendorf's „Die Christen gehn von Ort zu Ort"; in Allendorf's „Die Seele ruht in Jesu Armen"; in Theodor Schenck's „Wer sind die vor Gottes Throne"!

Bevor wir zu der Classe B. übergehen, die erst das eigentliche Gros der evangelischen Liederdichtung in sich schließt, haben wir kurz noch einen Punct zu berühren. Es ist oben aus der Aesthetik citirt worden, daß der Hymnus durch eine Steigerung zum Dithyrambus werde, aus welchem dann wieder als geregeltere, geklärte Form, gleichsam als ein gebändigter Dithyramb die Ode hervorgehe. Letztere lassen wir hier bei Seite; aber ob im Kreise des geistlichen Gesanges nicht dem Dithyrambus etwas entspreche, ist die Frage. Wenn Vischer den Dithyrambus so definirt, daß der subjective Proceß, wie er im Hymnus sich darstelle, in jenem zu der Trunkenheit der ersten Aneignung des übergewaltigen Inhalts fortgehe, was dann (a. a. O. S. 1348) so erläutert wird: „Es tritt der Inhalt in das Subject herüber, aber er bringt das ihm nicht gewachsene Gefäß ins Wanken

und überfluthet es; er wird Stimmung des Subjects, aber dieses ist von dem zu starken Trunke berauscht, mit der inneren Betäubung kommt die technische Form ins Schwanken und schweift ungebunden in den verschiedensten Rhythmen hin und her": so ist damit wohl zum Voraus schon angezeigt, daß eine so sehr an den Bacchus erinnernde Dichtungsform in dem Bereich geistlichen Gesanges keine Stelle finden kann. Gleichwohl erinnert uns die Sache an zwei uns angehende Dinge. Erstens ist, abgesehen von allem andern, der Dithyrambus wegen seiner Regellosigkeit und Beweglichkeit nie im Munde der Gemeinde möglich, und zum Declamirtwerden ist die Poesie in der Kirche nicht bestimmt. Wäre aber der Dithyramb, christlichen Inhalt dafür vorausgesetzt, nicht im Munde eines Chores, als Kirchenmusik denkbar? Wenn in solch einem Musikstück, zumal in einer Fuge, ein und derselbige Satz unzähligemal wiederholt wird; wenn in zwei Prachtstücken des Händel'schen Messias die Sänger nicht müde werden Hallelujah und Amen zu singen: dann wird dem Laien, nemlich dem, der es in der Musik ist, solches Gebaren wie Trunkenheit vorkommen; er hält das vielleicht, wenn nicht für puren Unsinn, doch für eine Art bacchischer Sprünge, in denen sich der begeisternde Inhalt, der in den Köpfen und Herzen nicht Raum genug finde, Luft mache und ausschäume. Wir aber sagen mit St. Petrus: „Diese sind nicht trunken, wie ihr wähnet, sintemal es ist die dritte Stunde am Tage." Was dem Unkundigen wie wilde Regellosigkeit erscheint, darin ist die strengste Regel, und welche Besonnenheit neben aller Begeisterung dazu gehört, solch ein Werk auszuführen, geschweige es künstlerisch zu schaffen, davon hat jener keine Ahnung. Was die Texte solcher Chorgesänge anbelangt, so haben sich diese allerdings nicht in dieselben Schranken zu fügen, wie die des Gemeindegesanges, sie dürfen, wenn man so sagen will, dithyrambischer sein als diese, sind es aber in Wirklichkeit nicht, worauf wir unten noch zu sprechen kommen werden. So kann oft nur gesagt werden: Die Musik mag im Bereiche des Cultus sich zum Gemeindegesang einigermaßen verhalten, wie der Dithyrambus zum Hymnus,

insofern sie dem Choral gegenüber eine Steigerung musikalischen Lebens, in hohen Momenten eine Art von Schwärmen ist; aber der Dithyrambus selbst steckt nicht in ihrem Gewande, sie schwärzt ihn nicht in die Kirche ein. Vielleicht ist das aber von anderer Seite geschehen. Also zweitens: man nehme einmal die Anhänge zum Herrnhuter Gesangbuch von 1741, in welchen eine Menge von Improvisationen Zinzendorfs, und wie die Vorrede belehrt, auch anderer Gemeindeglieder aus damaliger Zeit zu lesen sind — machen diese nicht auch oft den Eindruck, als wäre hier eben der Inhalt, die fromme Liebesgluth, die Anbetung des Lammes und seiner Wunden, zu stark für das Gefäß, brächte dasselbe ins Schwanken und überfluthete deßhalb alle die Linien, die sonst als Regeln vernünftigen Sprachausdrucks, reinen Styls und, wenn man so sagen will, devoten Anstandes gelten? Dichtungen, wie das Lied „Aeltester von allen Kreuzgemeinen“, „O Lämmlein, deine Fürchelein“, „Liebes Blutgeschwister der geschlacht'ten Lieb“, die Wundenlitanei und vieles derartige, wie auch manche dazu entstandene Melodie sieht in der That aus, wie eine selige, andächtige Trunkenheit. Es versteht sich, daß wir diese Dinge aus dem Wesen und der Geschichte der Brüdergemeinde und aus der Persönlichkeit ihres Stifters uns zu erklären und zurechtzulegen wissen, so wenig sie nach unsrem Geschmacke und überhaupt geschmackvoll sind. Aber wie in der ältesten Kirche das Zungenreden (vgl. 1 Kor. 14, 23) als nicht für Alle erbaulich, dem besonnenen Reden, die „tausend Worte mit der Zunge“ den „fünf Worten *διὰ τοῦ νοός* weichen mußten, so hat nicht nur die evangelische Kirche sich nicht in dieser Weise von ihren Hymnen weg zu solcherlei Dithyramben fortreißen lassen, sondern auch die Brüdergemeinde hat dergleichen Uebermaß abgethan und es wird also wohl in christlicher Dichtung selbst in ihrem höchsten Schwunge beim Hymnus bleiben. — Fällt aber für die evangelische Dichtung der Dithyrambus weg, so kommt es auch, gemäß obiger Theorie, nicht zur Ode, wenn dieser Name in dem bezeichneten, bestimmten Sinne genommen wird. Nur wenige Producte dieser Gattung, die der Klopstock'schen Periode angehören,

sind in die Kirchengesangbücher übergegangen, jedoch nie in dem geistlichen Volksgesang einheimisch geworden; es fehlt aber auch diesen an gewissen Hauptmerkmalen der Ode, an der „lyrischen Unordnung", an der „kühn abspringenden Composition"; Klopstocks „Auferstehn, ja auferstehn" ist in Wahrheit ein Hymnus auf die Auferstehung; Hermes' „Ich hab von ferne, Herr, deinen Thron erblickt" ist ein Hymnus auf den Gottesthron in der Stadt Gottes mit noch stärkerem Hervortreten des subjectiven Elementes.

B. Wenn die Aesthetik vom Liede sagt (Vischer §. 885): „in ihm spreche zwar das Subject nur sich, seine Stimmung aus, es vermöge dies aber (weil das Gefühl nur durch Anknüpfung an das Bewußtsein als Organ und Inhalt einer Kunstform auftreten könne) blos dadurch zu bewerkstelligen, daß es theils Elemente der epischen Anschauung, theils eigentliche Gedanken (gnomische Elemente) und Willensbewegungen in die Stimmungs-Atmosphäre übertrage; ebendarum sei das Lied im Gegensatze zur epischen Vergangenheit wesentlich auf die Gegenwart gestellt;" ferner (§. 891) „des Liedes Natur sei Unmittelbarkeit, Schlichtheit, Leichtigkeit, Sangbarkeit; ihm sage menschlich vertrauter, anmuthender Inhalt zu, ohne daß es jedoch hierauf beschränkt sei, vielmehr könne es die höchsten Gegenstände behandeln, die tiefsten Kämpfe des Herzens, die tragischen Leiden des Einzelnen und des Gesammtlebens so gut, als jede Freude, wenn nur all das ganz in subjective Empfindung eingegangen sei; vom Individuellen aber neige das Lied nothwendig zum Geselligen": so findet dies alles seine genaue Anwendung auch aufs geistliche Lied. Wenn es wesentlich das christliche Gefühl ausspricht, so ist dieses Gefühl ja selbst niemals ein leeres, gegenstandloses, eine pure Anwandlung oder Stimmung, die nicht einen dem Bewußtsein klaren Inhalt und Grund hätte; die beiden Grundgefühle, Freude und Schmerz, haben für den Christen ihre bestimmte objective Quelle — es ist Gottes Reich, Gottes Herrlichkeit, Gottes Liebe und das von ihm gestiftete, dargebotene Heil, in dessen Besitz und Genusse der Christ bereits steht und dessen Vollendung zur Seligkeit er getrost

hofft; und es ist das Leid der Sünde, der Welt und des Todes, was der Christ in sich trägt, was er in seiner ganzen Tiefe empfindet, was er, wie er es empfindet, wahrheitsgemäß ausspricht, aber immer so, daß (Joh. 16, 20. 22.) der Schmerz sich auflöst in Freude, daß er überwunden wird durch den Trost, den das Evangelium gewährt. Und wenn oben gesagt ist, das Lied übertrage theils Episches, theils Gnomisches, theils Willensbewegungen in die Stimmungs-Atmosphäre, so präcisirt sich dies auf unsrem Gebiete so, daß das geistliche Lied geschichtliche, dogmatische und ethische Stoffe in sich aufnimmt, ja daß diese das eigentliche Material bilden, ohne welches gar keine christliche Lyrik zu Stande käme, aber daß all dieses Stoffliche doch im Liede nicht stofflich bleibt, also nicht ein gereimter Locus aus der Dogmatik und nicht eine gereimte moralische Vorlesung sein darf. Es hat freilich auch wackere evangelische Dichter gegeben, die zu einem oder dem andern Liede nicht durch den Drang und die Ueberfülle der Empfindung veranlaßt wurden, sondern die sich vornahmen, über irgend eine christliche Lehre ein Lied zu machen, die also die dogmatischen oder ethischen Momente solch eines Lehrstücks sich vergegenwärtigten und nun ebenso in Versen dieselben auseinandersetzten, wie ein Anderer eine Abhandlung etwa für eine christliche Zeitschrift darüber schreibt. Unser Conrad Hiller hat den ganzen Katechismus so durchgearbeitet; Woltersdorff wollte, wie oben schon erwähnt, selbst die confessionellen Unterscheidungslehren in Liedern darstellen; Pfeil hat die Bengel'sche Apokalyptik, Michael Hahn sein eigenes System in Verse gebracht, und daß die Gesangbuchmacher der Aufklärungszeit für die noch leeren Rubriken wie auf Bestellung Lieder über einzelne Lehren in Masse fabricirt haben, ist bekannt. Je besser aber der Dichter war, um so gewisser hat er all' das hereingenommen in seine persönliche Stimmung und Empfindung und dem Doctrinellen den Charakter des Erlebten, des Gefühlten gegeben; immer klingt der Ton des Schmerzes oder der Freude, der Unruhe oder des Trostes heraus. Deßhalb ist auch in guter evangelischer Dichtung der Unterschied zwischen didaktischer und lyrischer Poesie ein fließender; nur

nach dem Vorwiegen des einen Elementes über das andere läßt sich ein gutes geistliches Lied in die eine oder die andere Classe setzen; wie unwillkürlich aber die Didaktik dort in Lyrik umschlägt, haben wir gezeigt, und ebenso ist nun hier umgekehrt zu sagen, daß ein Lied, das gar keine Didaktik, d. h. keinen objectiven Wahrheitsgehalt hätte, der dem Ganzen der christlichen Lehrwahrheit angehört, kein christliches mehr wäre. Ebendarum gilt, was wir nun genauer über den Inhalt und die Formen des geistlichen Liedes im engern (unter B. entwickelten) Sinne zu sagen haben, nicht blos dieser speciellen Gattung, sondern allem, was überhaupt geistliches Lied und zwar kirchliches Lied sein will.

3.

Die Grundgesetze für das geistliche Lied hat Stier — mit Gutheißung von Nitzsch pr. Theol. II, 2, S. 351 so formulirt: es müsse sein 1) biblisch und christlich; 2) vortrefflich nach Inhalt und Form — classisch, singbar, kirchlich in der Sprachform; 3) kirchlich und gemeindemäßig nach Standpunct, Stufe und Stimmung. Das Richtige, was hiemit gesagt ist, glauben wir allgemeiner und principieller ausdrücken zu können, wenn wir vom Liede, das im Cultus der evangelischen Gemeinde seinen Platz haben und diesen ausfüllen soll, drei Dinge fordern: Wahrheit, Schönheit und Angemessenheit. Das erste muß verlangt werden, weil unser Lied nicht Fingirtes, sondern Reelles aussprechen soll, und zwar Reelles im Sinne des Evangeliums, das nicht die Welt, den *κόσμος*, den *αἰὼν οὗτος*, sondern nur dasjenige als Realität anerkennt, was vor Gott Bestand hat, das *ὄντως ὄν*, was also ein Moment christlicher Wahrheit ist. Das zweite ist nothwendig, weil das Lied als ein künstlerisches Element dem Cultus sich einverleiben soll, der, aus den oben entwickelten Gründen, nur das Schöne in seinen Bereich aufnehmen kann, das Unschöne aber als seiner unwürdig, als sein ganzes Wesen zerstörend schlechthin von sich abstößt. Die Angemessenheit aber muß darum zu

einer wesentlichen Bedingung gemacht werden, weil Vieles wahr und schön sein kann, wahr und schön auch für christliche Erkenntniß und christliches Gefühl, ohne darum auch schon dem speciellen Zweck, dem Cultus der Gemeinde angemessen zu sein, während es für einen andern, z. B. einen schriftstellerischen Zweck, einen Lehrzweck ganz wohl angemessen sein könnte. So kann ja auch z. B. eine Rede christlichen Inhalts wahr und schön sein, ohne darum für den Gemeindegottesdienst, d. h. als Predigt, sich zu eignen. Jene drei Erfordernisse sind somit jetzt genauer zu erörtern.

I. Wahrheit ist der Grundcharakter des evangelischen Christenthums, das sich damit wie aller Weltlüge, so aller religiösen Fiction entgegensetzt. Nichts, was nicht genau wahr ist, mag es auch noch so schön sein, kann es in seinem Bereiche dulden; vieles, was sich im Laufe der Jahrhunderte angesetzt, was, wenn nicht aus menschlicher Schalkheit und Täuscherei, doch auch nicht aus dem Geiste der Wahrheit, sondern aus der erregten Phantasie entsprungen war, womit diese sich das allzu schlichte biblische Christenthum mundgerecht gemacht hatte, ist durch die Reformation abgestreift worden, weil der zu sich selbst kommende Geist der Kirche schlechthin Wahrheit verlangte und nur in ihr zur Ruhe kam. Phantasiemenschen mögen beklagen, daß so viel Schönes, was mit der Heiligenverehrung, mit dem Pomp des Cultus u. s. w. unleugbar verbunden war, dem Protestanten geraubt sei: wir lassen dieser Poesie der mittelalterlichen Kirche ihren Werth als Poesie, wir bewundern eine Raphael'sche Madonna, aber wo es sich für uns um Religion handelt, da wollen wir lautere Wahrheit und ganze Wahrheit; und deßhalb muß sich auch unsre Poesie, sobald sie in den Dienst der Religion tritt, der strengen Prüfung unterwerwerfen, ob sie Wahrheit spricht. Die religiöse Wahrheit hat aber für uns eine mehrfache Bedeutung.

1. Wir sind nicht darauf verwiesen, Wahrheit erst zu suchen, sie ist uns gegeben. Und zwar, wie sie den Jüngern Jesu gegeben war in seiner Person und seinem Wort, so ist sie für uns gefaßt ins Schriftwort. Kraft der Stellung, welche dieses nach evangelischem

Princip zur gesammten Lehre, wie zum Leben der Kirche einnimmt, muß auch die Poesie, wie die Predigt, wie die Katechese, ihre Wahrheit an der Schrift erweisen; sie muß biblisch sein.*) Was heißt aber das? Im Sinne strengster, buchstäblicher Abhängigkeit von der Schrift hat die reformirte Kirche in ihrer ersten Periode und vornemlich auf der französischen Seite diese Frage beantwortet; nicht schriftgemäß nur, nicht poetisch-freie Exposition des Schriftinhaltes und einzelner Schriftworte sollte das sein, was die Gemeinde singt, sondern nur was die Schrift selber als Poesie darbietet, soll auch in der Kirche als Poesie laut werden; und da das N. T. keine Psalmen hat, so blieb nur der davidische Psalter übrig, der freilich auch mit dem ganzen alttestamentlich-gesetzlichen Typus jener Kirche in Wechselwirkung stand. Daß das eine willkürliche Beschränkung evangelischer Freiheit ist, darüber herrscht wohl jetzt keine Meinungsverschiedenheit mehr; theologisch ist — den Inspirationsbegriff auch in seiner ganzen Strenge vorausgesetzt — gar nicht zu begreifen, warum nur inspirirtes Wort von der Gemeinde gesungen werden soll, da consequent alsdann auch die Schrift nur gelesen, nicht aber darüber gepredigt werden dürfte; darf des Predigers freies Wort im Gottesdienst vernommen werden, so darf es auch des Dichters Wort, das ohnehin, weil es der Gemeinde in die Hand gegeben wird, vorher controlirt werden kann. Es war ein gewaltthätiges Verfahren gegen den in der Kirche selbst lebenden Geist, den ja die Schrift selbst zu „neuen Liedern" ermuntert. Und waren denn diese französischen und deutschen Reimereien wirklich noch Bibelwort? Ist da nicht sattsam mit Flickwörtern zugesetzt und dann wieder mit der Scheere zugestutzt worden, damit die holprigen Zeilen sich wenigstens reimten? Noch

*) Auch Schmieder (Hymnologie S. 8) erklärt es für die erste gute Eigenschaft des geistlichen Liedes, daß es schriftgemäß sei; aber es müssen nicht nur (S. 17) die Hebraismen popularisirt, sondern Schriftgemäßheit mit Vernunftgemäßheit verbunden werden; das Lied müsse (S. 20 f. einen begreiflichen und — menschenfreundlichen Inhalt haben. (Letzteres ist z. B. im Gegensatze zu dem Lied: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" gesagt.) Mit derlei Kategorien reichen wir freilich nicht mehr aus.

mehr freilich ist jene biblische Exclusivität ein ästhetischer Fehler gewesen. Wer so einen Lobwasser'schen Psalmvers, wie Ps. 137:

Da wir zu Babylon am Wasser saßen,
Zu weinen konnten wir nicht unterlassen,
Wenn wir gedenken thäten an Sion,
Als einen Ort ganz herrlich und sehr schon,
Vor großer Traurigkeit und Herzenleiden
Die Harfen wir aufhiengen an den Weiden rc.

oder Ps. 46:

Zu Gott wir unsere Zuflucht haben,
Wann uns schon Unglück thut antraben,
In Widerwärtigkeit und Noth
Erzeigt er sich ein starken Gott rc.
Und sollt auch gleich das grausam Meere
Brausen und wüthen noch so sehre,
Und durch sein Ungestümmigkeit
Die Berg bewegen auf ein Seit,
So wird gleichwohl in solchen Fällen
Ein Fluß mit seinen schönen Quellen
Erfreuen lustig unsre Stadt,
Da Gott der Höchst sein Wohnung hat rc.

mit dem biblischen Original zusammenhält, der muß in diesem die reine, poetische Schönheit, in der Reimung aber eine Verunzierung, eine Schulübung erkennen. Die ästhetische Versündigung fällt nun freilich in dem genannten Psalmwerk dem Meister Ambrosius zur Last; daß man bei solcher Travestie auch mit Geschmack verfahren kann, hat noch neuerlich die metrische Bearbeitung des Psalters von H. Eytel (Stuttg. 1862) gezeigt. Aber — bei aller Achtung, die sowohl die Absicht, diese heiligen Gesänge dem größeren Publicum näher zu bringen, und die gewandte Versification verdient — wir können nicht verschweigen, daß uns, auch ästhetisch betrachtet, das Original Luthers doch immer das höchste und liebste ist;*) wollen

*) Der Gesichtspunct, welchen Gerok in dem Vorwort zur zweiten Ausgabe der Eytel'schen Psalmen S. VIII. geltend macht, daß solch eine Bearbeitung für die stille, häusliche Erbauung die Psalmen unsrem Verständniß näher bringe, und wir von den wohlklingenden Versen mit neuer Liebe zum biblischen Psalter zurückkehren — ist gewiß der richtige,

wir einen Psalm singen, so singen wir den Originaltext, wozu ja eine Menge der schönsten Compositionen vom einfachsten Liederton bis zum höchsten Motettenstyl vorhanden sind. Auch die „Psalmlieder" von Christoph Blumhardt, 2. Aufl. (Stuttg. bei S. G. Liesching 1864), die nicht sowohl ein „modernes Gewand" der biblischen Dichtung anzulegen, als vielmehr nur — nach Art der älteren evangelischen Dichter — die Psalmen nach unsren Weisen singbar machen wollen, so sehr diese Absicht gelungen ist, und so dankbar sie, wie die Eytel'schen, von Erbauung Suchenden aufgenommen worden sind, können uns den bezeichneten Standpunct nicht zu verlassen nöthigen. Sind doch auch unter Paul Gerhardts Dichtungen diejenigen weitaus die schwächsten, welche am treuesten das biblische Original in Reimen wiedergeben wollen (wie z. B. der 139., der 127., der 42. Psalm); je mehr er dagegen von Psalmgedanken sich nur gleichsam das Thema geben läßt, um es frei poetisch zu gestalten, um so besser werden seine Lieder. Das war auch Luthers Verfahren: es ist richtig von Stip (Ges. B. Beff. S. 55) gesagt worden: die reformirte Kirche habe Davids Lieder, die lutherische habe Davids Harfe; und daß sie diese zu handhaben, ihr auch Töne zu entlocken versteht, die dem Psalter als alttestamentlicher Dichtung noch nothwendig abgehen mußten (man könnte in dieser Beziehung auf David als Sänger anwenden, was Jesus Matth. 11, 11. aus gleichem Grunde von Johannes dem Täufer sagt), das hat unsre Kirche mit der That bewiesen. Gibt es einen einzigen Psalm, der, so wie er steht, als Festlied uns am Advent den Hymnus Gerhardts: „Wie soll ich dich empfangen" ersetzen könnte? Eben deßhalb muß auch der Satz, den die neueren Psalmodiker, wie Armknecht (die heil. Psalmodie, Göttingen 1855, S. 94), als selbstverständlich, als Axiom aufstellen: „das beste Kirchengesangbuch ist ohne Zweifel das Psalmbuch" einfach verneint werden; so wenig Stiftshütte und salomonischer Tempel eine christliche Kirche waren, so wenig ist der Psalter ein Kirchengesangbuch, weil vieles nicht darin steht, was eine singende Christengemeinde aussprechen muß, und weil auch welches darin steht, was, so

berechtigt und wahr es an seiner Stelle ist, doch nicht Ausdruck christlichen Glaubens und Lebens ist. Wie unendlich viel auch für christliche Erbauung der Psalter bietet, das erkennen wir so dankbar an, als irgendwer; aber um ihn hiezu zu verwenden, muß erst eine Auswahl getroffen und auch dann noch manches Einzelne erst erklärt und zwar neutestamentlich aus- und umgedeutet werden; was aber die Gemeinde singen soll, das muß, so wie es steht, klar und einfach der Ausdruck christlichen Sinnes sein. — Die Biblicität, und damit das erste Kriterium der Wahrheit setzen wir also nicht darein, daß der christliche Dichter nur der Uebersetzer einer Bibelstelle sei; vielmehr, wie diese dem Prediger zum Texte dient, den die Predigt frei und immer wieder in neuer, unendlich mannigfacher Weise auszulegen weiß, so ist das richtige Verhältniß dieses, daß das Bibelwort der Funke ist, der die Poesie im Poeten entzündet; den Impuls empfängt er vom Bibelwort, aber den empfangenen Gedanken gestaltet er nun frei nach seiner Weise aus. So ist Luthers Heldenlied eine Reproduction des 46. Psalms, aber nichts weniger als eine Uebersetzung desselben in deutsche Reime. Zwischen diesen beiden Behandlungsweisen, der geistig freien Stellung zum Original und dem engen, möglichst wörtlichen Anschluß an dasselbe sind aber unendlich viele Zwischenstufen möglich, wie wir dies eben bei Luther sehen (Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc.); es kann ein Bibelspruch förmlich zum Texte genommen werden (wie z. B. das Hiller'sche Schatzkästlein durchgehends verfährt und wovon sonst zahllose Beispiele vorliegen), wobei nur die Gefahr leicht eintritt, daß solch eine poetische Texterklärung zu viel Homiletik und zu wenig Poesie ist. Es kann auch eine Schriftstelle, z. B. ein Gleichniß, versificirt, das Lyrische aber in Form von Bitten, überhaupt von unmittelbarer Selbstapplication, sogleich an jedes Textmoment angefügt werden (wie in dem vielleicht Hiller'schen Liede: Guter Sämann, deine Gänge ꝛc. — württemb. Gesangb. von 1786. Nr. 118); und selbst diejenige Form, welche an jedes Wort des Textes der Reihenfolge nach eine Strophe knüpft, (wie das Akrostichon: Befiehl

du deine Wege ꝛc.) hat an dieser Stelle ihre Berechtigung. Aber wir müssen auch darüber hinaus den Weg offen halten; biblisch ist ein Lied nicht dadurch erst, daß eine bestimmte Bibelstelle als sein Text nachgewiesen werden kann. Harms hat bekanntlich dasselbe auch von der Predigt gesagt, und deßhalb sie von der Nothwendigkeit, einen Text zu haben, dispensirt wissen wollen. Was wir aber aus anderweitigen Gründen dem Prediger (mit Ausnahme casueller Functionen) nicht gestatten, das muß der Poesie gestattet, ja vollkommen frei gestellt sein; der Prediger ist berufen, nicht nur Redner, sondern Ausleger des göttlichen Wortes zu sein, der Poet aber und die singende Gemeinde haben nicht diesen Auslegerberuf. Die Biblicität des Liedes ist schon genügend constatirt, wenn a) dasselbe nichts Schriftwidriges enthält — darauf hin hat Luther verschiedene Gesänge der römischen Kirche, die er um ihres Gesammtwerthes willen nicht missen wollte, purificirt („gebessert"); in der Folgezeit waren es aber nicht nur die Rationalisten, die ihre Vorstellungen für Schriftgedanken substituirten — übrigens in dieser Beziehung mehr durch Weglassung*) und Abschwächung, als durch das Einschwärzen von positiv Falschem sündigten**) — sondern in diesem Punct sind auch die Zinzendorf'schen und andere von absonderlichen Geistern eingege-

*) Dahin gehört namentlich die Scheu, mit welcher man überall dem Satan aus dem Wege gieng, als ob, wenn man ihn nicht nennt, er damit auch thatsächlich vernichtet wäre. Bekanntlich hat selbst Schleiermacher (Glaubensl. I. S. 243) den liturgischen und noch mehr den poetischen Gebrauch dieser Vorstellung freigegeben, sogar die Entfernung desselben aus dem christlichen Liederschatz für ein „nicht leicht zu verantwortendes" Verfahren erklärt. Wenn er aber hiefür genaue Beschränkung auf die biblische Lehre fordert, so stimmt er darin mit Bengel überein, der — in der oben sogleich zu erwähnenden Stelle — es z. B. rügt, wenn man in Liedern Satan den Höllenhund nenne.

**) Auch an schiefen Sätzen hat es dort nicht gefehlt; wenn z. B. in Hermes Passionslied: Ach sieh ihn dulden ꝛc. gesagt wird, durch Jesu Tod sei seine Lehre bestätigt und deßhalb können wir in jeder Noth darauf bauen; das Sterben für seine Ueberzeugung ist nie schon ein Beweis für die Wahrheit dieser Ueberzeugung. In demselben Liede wird Jesu Sterben als ein Beispiel davon betrachtet: „wie sanft und schön der Tod des Frommen sei." Das sind Prädicate, welche auf den Kreuzestod schlecht passen.

bene Lieder nicht frei von Schriftwidrigem; wenn z. B. Gott als Papa, der heil. Geist als Mama angeredet wird, wenn man im Liede behauptet, in die Schönheit der Wunden Jesu verliebt zu sein, so mag das subjectiv wahr, d. h. aus einer gewissen Form der Frömmigkeit aufrichtig herausgesprochen sein, aber dem nüchternen Geist und dem klaren, festumgrenzten Worte der Schrift läuft dergleichen schnurstracks zuwider. Die Beschränkung alles Glaubens-Inhaltes auf die möglichst sinnlich festgehaltene Vorstellung von Jesu Blut und Wunden (das „Blut-Gelalle", wie Zinzendorf selbst in dem Lied „Indem ich von der Höhe" ꝛc., Ges.B. Nr. 1992, Vers 2 es nennt) wird unsres Wissens von der Brüdergemeinde selbst als Mangel erkannt und zu ergänzen gesucht. — Ja der sel. Bengel hat mit seinem scharfen Gemerk für alles Unlautere, Unbiblische selbst die Kirchenlieder einer strengen Kritik unterworfen (in einem besondern Excurs über die Schriftsprache, s. seine Weltalter, 1746, S. 280 ff.); der Name „Menschensohn" dürfe von uns dem Herrn nicht gegeben werden, wie auch allerdings dieser Name bekanntlich nie von einem Apostel dem Herrn beigelegt wird, außer Ap.G. 7, 55. gebraucht nur er selbst ihn von sich; ebensowenig zieme es sich, den Herrn als Bruder anzureden, was nie ein Apostel gethan habe, geschweige denn daß einer vom „Jesulein" geredet hätte; die Benennung „Engelein" widerstreite der biblischen Beschreibung der Engel als starker Helden; Sätze wie: „Du bist ja, den ich erwähle" (wie auch: „Meinen Jesum ich erwähle") seien verwerflich, denn der Herr sage Joh. 15, 16: Ihr habt mich nicht erwählet, sondern ich habe euch erwählet. Uebrigens ist gerade bei Bengel zu sehen, wie leicht eine Kritik von diesem Standpunct aus auch das rechte Maß überschreiten kann, indem er sich auch über die Anrede „Großer Prophet" aufhält, weil jetzt der Herr nicht mehr als Prophet wirksam sei; das Lied, welches mit diesen Worten anfängt, will die drei Aemter Christi besingen, und preist ihn als den, der uns innerlich fortwährend lehre, in durchaus unverfänglicher Weise. — b) Wie aber die im Liede sich aussprechenden Gedanken ihre Wurzel in der Schrift haben müssen, weil sie

sonst überhaupt nicht evangelisch wären, so muß auch der Ausdruck, ohne darum in einer die dichterische Freiheit, die Neuheit poetischer Anschauung vernichtenden sclavischen Weise auf die biblischen Ausdrücke confinirt zu sein, doch überall an die Bibelsprache anklingen, was bei der Anschaulichkeit, der Plastik derselben sich für den christlichen, persönlich auf dem Schriftgrunde stehenden Dichter ganz unwillkürlich von selber ergibt. Wenn z. B. in Schmolcks Tauflied gesungen wird:

Hirte, nimm dein Schäflein ein,
Haupt, mach es zu deinem Gliede
Himmelsweg zeig ihm die Bahn,
Friedefürst, sei du sein Friede;
Weinstock, hilf, daß diese Rebe
Auch im Glauben dich umgebe;

so sind das lauter biblische Bilder, in denen die Gemeinde heimisch ist. So ist auch der allegorische Gebrauch biblischer Orts- und Personennamen im Liede durchaus zuläßig, aber er wird sich auf das der Sprache der Erbauung Geläufige beschränken müssen, um nicht unverständlich oder durch Fremdheit störend zu sein. Eden, Kanaan, Jerusalem, Zion, Bethlehem, Babel — das alles sind Namen, deren bildliche Verwerthung nicht angefochten werden kann; auch mag es noch angehen, wenn in dem Liede „Meine Seele sehnet sich" gesagt wird: „Führ mich aus Gefahr und Pein in dein stilles Zoar ein"; oder wenn in Congehls Lied „Nur frisch hinein, es wird so tief nicht sein" das rothe Meer angeführt wird, das uns schon Platz vergönnen müsse; oder wenn Conrad Hiller in seinem Jerusalemslied (O Jerusalem du schöne ꝛc.) von „Aegyptens Uebelstand" spricht. Fremder dagegen klingt es schon, wenn in demselben Liede geklagt wird: daß wir noch „in Mesechs Hütten und in Kedars Strengigkeit" unser Leben führen müssen. Durchaus nicht nothwendig war es, in Richters Lied: Mein Salomo, dein freundliches Regieren ꝛc. den Salomo in einen Friedefürsten zu verdeutschen; auch mag Joh. Franck († 1677) in dem Osterlied: „Dieses ist der Tag der Wonne" den Auferstandenen als den Simson preisen, der die Philister geschlagen,

als den David, der den Goliath erlegt. Dagegen liegt schon in weiterer Ferne für das Gemeinde-Bewußtsein, trotz der biblischen Zusammenstellung in Hebr. 5, und 7, die Anrede an Christus: Melchisedeck (Herrnhuter Ges.B. 1741. Nr. 998. Ebersdorfer Ges.B. 155); das Mysteriöse dieser Person läßt solchen Gebrauch schwerlich zu. Auch sonst aber muß von den Anspielungen auf biblische Personen, Orte und Vorgänge gefordert werden, daß sie klar und verständlich sind; es ist schon ein Fehler, wenn eine Anmerkung unter dem Texte nöthig ist, die die Stelle bezeichnen muß, welche der Dichter im Auge hat. So würden wir z. B. in Schmolck's Abendmahlslied „Seelengast, erscheine" — für den „Keltertreter Edoms" (in Vers 4) ein christlicheres Bild vorgezogen haben; deßgleichen dient dem Liede Wegleiters „Beschränkt ihr Weisen in der Welt" der „Goël" im 2. Verse durchaus nicht zur Zierde; und dem Bartholomäus Ringwaldt würden wir in seinem Bußliede: „Herr Jesu Christ du höchstes Gut", in Vers 5 den jüdischen König, dessen Buße nicht eben würdig ist, Vorbild einer christlichen Buße zu sein („Hierauf so komm' ich auch allhie' mit dem Manaß' geschritten, und thu dich mit gebeugtem Knie von ganzem Herzen bitten") — gerne geschenkt haban. In Gottfr. Arnolds Liedern stimmen freilich zu den geistlich-erotischen Bildern auch die alttestamentlichen Namen, z. B. in dem Liebesmahl (a. a. O. Nr. 215) „der König soll in mir bewirthet sein, mein Kores wird die Esther nicht verschmähen." — Schließlich versteht es sich von selbst, daß die Biblicität nur eben in der Weise als Forderung geltend gemacht werden darf, wornach was christliche Liederdichtung sein will, schriftgemäß und in biblischem Tone gehalten sein soll, nicht aber, daß für die christliche Poesie insgesammt eine Verpflichtung vorläge, alles Biblische, die ganze Bibel auch poetisch zu bearbeiten,*) so daß das Ganze aller ächt christlichen Dichtung

*) Wetzels Hymnopoeographia berichtet von einem Christoph Entzmann, einem Poeten des 17. Jahrh., daß er den Plan gehabt, die ganze Bibel in Lieder zu setzen, und zwar so, daß jedes Lied ein biblisches Buch, jede Zeile (soll wohl Strophe heißen) ein ganzes Capitel enthalte. Daß der Mann ein

nichts als eine in Poesie umgesetzte Bibel wäre. Der Gegenstand, den die Poesie besingt, ist nicht das Buch, sondern der lebendige Gott, von dem es das authentische Zeugniß ist; ist ja doch auch nur der ein rechter Schriftgelehrter, nicht der das Buch auswendig weiß und jeden Satz interpretiren kann, sondern der an der Hand der Schrift zum lebendigen Gott gelangt ist und diesen erkennt.*) Auch kann man der Poesie nicht vorschreiben: über das und das mache du ein Lied; wenn der Gegenstand nicht von selber den zündenden Funken in die Seele wirft, wenn sie nicht aus sich heraus etwas zu sagen hat, wird aus dem Dichten wenigstens nichts Dichterisches werden. Es hat, wie bemerkt, welche gegeben, die ganze biblische Capitel und Bücher in Verse umsetzten; Verf. sah einst ein Manuscript dieser Art mit dem Titel: „Der Brief Pauli an die Epheser, ein Lied." Wie solche Poeterei beschaffen war, mag man sich denken. Und unter Martin Opitz' Verdiensten stellt Niemand seine „christlichen Sonn- und Festtagsepisteln," nach dem Silbenmaß der französischen Psalmen in deutsche Verse gebracht, obenan, wenn es auch noch nicht das Schlechteste ist, was er gemacht. Aber daß auch für den Poeten eine ganz unerschöpfliche Fülle von anregenden Stoffen in der Schrift gegeben ist, davon liegt der Beweis in der christlichen Literatur selbst; wie viel Treffliches hat Albert Knapp „Aus und nach der Schrift" gedichtet; (s. seine christl. Gedichte III. Abth. und Vieles in der Christoterpe); aus wie manchen kostbaren Bibelworten (Seht welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget; Meine Stunde ist noch nicht kommen; Meine Seele ist stille zu Gott; Seine Gebote sind nicht schwer; Ihr werdet euch freuen mit unaussprechlicher Freude; Unser Wandel ist im Himmel; Heute ist diesem Hause Heil widerfahren; Er selbst,

---

Querkopf gewesen sein muß, ist auch daraus ersichtlich, daß er seine biblischen Dichtungen nach dem Alphabet anordnen wollte; über die Zahl von 38 Liedern, die mit A anfangen, ist er nicht hinausgekommen.

*) „Wer an die Schrift glaubt, glaubt nicht an sie, sondern an den, von welchem sie ausgieng." Culmann, Ethik I. S. 270, wo überhaupt sehr viel Beherzigenswerthes über die wahre Stellung des christlichen Glaubens und Lebens zum Schriftworte gesagt ist.

der Vater hat euch lieb; Schicket euch in die Zeit; Du hast Worte des ewigen Lebens; Ich will euch nicht Waisen lassen u. a. m.) sind unter Spitta's Händen liebliche Lieder geworden; in wie vollen und mannigfachen Tönen hat Carl Gerok (Palmblätter) „heilige Worte, heilige Berge, heilige Wasser" besungen; und wo irgend Christenthum und Poesie Hand in Hand gehen, da finden sich, bald wie Samenkerne verborgen, bald wie Blüthen darüber hingestreut, Worte der heiligen Schrift.

2. Die Reformation ist mit ganzem Gewissensernst auf das Schriftwort zurückgegangen und hat nur das, was die Schrift sagt, und alles das, was die Schrift sagt, als kirchliche Wahrheit in ihrem Kreise geltend machen wollen. Gleichwohl hat sie nicht verhindern können, daß nicht von Anfang an und bis heute noch Andere auftreten, die der evangelischen Kirche zwar den Ruhm nicht bestreiten, daß sie der Schrift treuer sei als die römische Kirche, aber die in der protestantischen Kirchenlehre noch Vieles finden, was nicht biblisch, und Vieles nicht finden, was biblisch sei. Damit ist abermals zwischen dem Biblischen und dem Kirchlichen eine Differenz behauptet; diejenigen namentlich, die die christliche Glaubenserkenntniß nicht für vollständig halten, wenn nicht eine bis ins Einzelne festgestellte Eschatologie — ein apokalyptisches Programm für den Verlauf der letzten Dinge darin mitenthalten ist, oder die nach Theosophenart über irdische und himmlische Leiblichkeit speculiren, oder die, nach Christoph Hoffmanns Theorie, in Schrift und Christenthum nur Weissagung sehen und unter diesen engen, vorzugsweise alttestamentlichen Begriff alle christliche Wahrheit für Glauben und Leben zusammenzwängen, — finden die kirchliche Lehre, an den Maßstab der biblischen gehalten, viel zu kurz. Die principielle, allgemeine Frage, auf wessen Seite das größere Recht sei, haben wir hier nicht zu erörtern; aber was die kirchliche, die gottesdienstliche Poesie betrifft, so stellen wir für sie die Forderung, daß sie, um Wahrheit zu haben, kirchlich wahr sein müsse. Das heißt wieder nicht, daß kein Gedanke ausgesprochen werden dürfe, der nicht aus dem Concordienbuche zu erhärten wäre;

aber es heißt, daß mit dem, was das Bekenntniß der Kirche als Wahrheit aufstellt, auch das Lied der Kirche nicht im Widerspruch stehen darf. Auch in der freiesten poetischen Gestaltung muß die von der Gemeinde bekannte Wahrheit doch mit sich selbst eins bleiben. Wenn nun aber jene Meister in Israel Recht haben, die die kirchliche Lehre darum nicht für reine und volle Wahrheit halten, weil sie nicht zum Vollmaß der biblischen Ideen hinanreiche, ist damit nicht der kirchlichen Poesie zum mindesten eine ungebührlich enge Grenze gesteckt? Keineswegs. Denn das ist eben die Frage, ob, was Jene noch Weiteres, Höheres und Tieferes in der Schrift finden, wirklich als Schriftlehre proclamirt werden darf. Was namentlich die Eschatologie anbelangt, so ist es zwar keine große Kunst, mit einiger Phantasie und einiger Dreistigkeit aus den biblischen Andeutungen und Bildern ein System zusammenzuzimmern, das man sogar, wie dergleichen auch in unsern Tagen geschehen ist, auf Stein zeichnen und wie eine Landkarte oder einen Bauriß mit Farben ausgemalt sich und Andern zur Augenwaide hinstellen kann. Aber die Einsichtigsten und Ehrlichsten gestehen selber, daß die Angaben der Schrift, so wie sie vorliegen, sich in ein einheitliches Bild noch gar nicht zusammenfassen lassen; deßwegen statuiren sie (s. z. B. Culmann a. a. O. S. 425 Note) eine Divination, die, was die Exegese nicht herausbringen kann, reichlich ergänzt, während wir unsrerseits vielmehr glauben, daß der Schlüssel zu diesen Räthseln erst mit der Erfüllung selber kommt. *) Was sich aber nicht zu einer einheitlichen Lehre aus der Schrift construiren läßt, das darf auch nicht schon Schriftlehre genannt werden, und wenn sich eine Kirche enthält, darüber Lehrsätze aufzustellen, wenn sie sich bescheidet, nur das als ihr gemeinsames Bekenntniß aufzustellen, wovon Jeder ihrer Genossen aus der Schrift selber sich überzeugen kann, so erweist sie damit eine größere Treue eben in ihrer Genügsamkeit, als diejenigen, die ihr diese zum Vorwurfe machen. Macht man aber geltend, daß ja doch die evangelische

*) Vgl. Jahrbücher für deutsche Theologie I. 1856. S. 331. Note.

Kirche selber es als ihre Aufgabe betrachten müsse, die von ihr gewonnene Erkenntniß fortzubilden, so geben wir das als eine der theologischen Wissenschaft obliegende Pflicht unweigerlich zu, aber so wenig als die Predigt, so wenig ist die Poesie dasjenige Gebiet, auf welchem diese Fortbildungsarbeit vor sich zu gehen hat. Zur Zeit der Orthodoxie des 17. Jahrhunderts war allerdings die geistliche Liederdichtung an Geist und Lebensfülle der Theologie weit voraus, aber nicht so, als hätte sie das theologische Wissen fortgebildet, sondern es hat sich das religiöse Leben, das warme Herzblut der evangelischen Kirche aus der erstarrten Theologie in die Poesie gerettet, diese aber — die Poesie eines Gerhardt und seiner Nachfolger — war gut kirchlich.

Consequenter Weise müßte aber hiernach, wenn lutherische und reformirte Kirche in so weitem Abstande von einander stehen, wie der Orthodoxismus alten und neuen Datums behauptet, auch die kirchliche Poesie, um beiderseits kirchliche Wahrheit zu haben, eine ebenso verschiedene sein, als das Dogma, und die lutherische Kirche müßte die aus der reformirten hervorgegangene geistliche Dichtung ebenso zurückweisen, wie Luther Zwingli'n die Bruderhand verweigerte. Der Sachverhalt ist aber ein anderer. Der Psalmgesang hat allerdings zuerst und auf lange Zeit eine Scheidelinie gezogen, da die lutherische Kirche ihre evangelische Freiheit gebrauchend mit ihrer selbsteigenen poetischen Gabe wucherte, und, soweit sie wirklich Psalmen singen wollte, schon lange vor Ambrosius Lobwasser deutsche Psalmen und zwar in höherem Chor als jener sang. Als aber Gerhardts Lieder bekannt wurden, da haben sich die Reformirten ihrer gleich den Lutherischen gefreut; „der Volksdichter Thomas Crenius, ein Zeitgenosse Gerhardts, erzählt, es besuchen viele von andern Religionen die lutherischen Kirchen, weil Gerhardts herzbewegliche Lieder gesungen werden" (s. Bachmann's oben erwähnter Vortrag über P. Gerhardt S. 22). Umgekehrt aber, als nach der langen Pause, die seit Zwick und den Straßburger Dichtern der Reformationszeit in der reformirten Kirche bis ins letzte Drittheil des 17. Jahrhunderts ge-

dauert hatte, in Joachim Neander auch dieser Kirche ein hochbegabter Dichter geschenkt ward, da haben auch die lutherischen Gesangbücher sich Liedern wie: „Lobe den Herren, den mächtigen König“ ꝛc.; „Sieh hier bin ich Ehrenkönig“ u. s. w. nicht lange verschließen können. Wenn Tersteegens Lieder längere Zeit brauchten, um auch in lutherischen Kirchen Eingang zu finden, so war der Grund nicht das reformirte Bekenntniß, sondern die mystisch-ascetische Art des Verfassers; aber Lieder wie: „Gott ist gegenwärtig“, „Allgenugsam Wesen“, „Ruhe hier mein Geist ein wenig“ sind auch für ein lutherisches Gesangbuch nicht mehr zu entbehren; selbst der „unverfälschte Liedersegen“ hat nicht gefürchtet, sich durch eines derselben zu verfälschen. Dieses Verhältniß hat seinen guten Grund darin, daß kein Dichter, der wirklichem poetischem Zuge folgt, die Unterscheidungslehren feiern wird (Woltersdorffs Confessions-Reime sind keine Poesie, es hat sie auch Niemand sich angeeignet); Luther hat zum Abendmahl nicht etwa das in sub & cum in Verse gebracht, sondern den schon vorgefundenen Fronleichnamsgesang: „Gott sei gelobet und gebenedeiet“ purificirte er und versificirte Jes. 6. als deutsches Sanctus; nur in seiner Redaction von Hussens Lied „Jesus Christus unser Heiland“ hat er (Vers 2) seinem Abendmahlsbegriff einen stricten Ausdruck gegeben. Auch die besten spätern Abendmahlslieder sind nicht dogmatisch zugespitzt; Gerhardts Abendmahlslied („Herr Jesu deine Liebe“) ist gerade eines seiner wenigst gelungenen; von den beiden Schmolck'schen („Bereite Jesu meine Sinnen“ und „Seelengast erscheine“) ist das erstere, das keine dogmatischen Bestimmungen erhält, auch ästhetisch das weit bessere; und das schönste aller lutherischen Abendmahlslieder, Woltersdorffs „Komm, mein Herz, in Jesu Leiden“ kann — mit Ausnahme einer einzigen Zeile in Vers („Hier darf Seel und Leib ihn essen“) jeder Reformirte mit voller Herzenszustimmung mitsingen. Die Calvinisten ihrerseits haben das decretum absolutum nicht in Kirchenliedern besungen, weil sie überhaupt nur Psalmen sangen. Es darf also gesagt werden: das kirchlich-Wahre, wie es im Liede zum Ausdrucke kommt,

ist für den Protestanten nicht das specifisch Lutherische und das specifisch Reformirte, sondern das Gemeinsame, das Evangelische.

3) Wie nach Ziff. 1 u. 2 das kirchliche Lied dem Gesetz objectiver Wahrheit entsprechen muß, so fordern wir endlich auch, daß es durchaus subjectiv wahr sei. Damit meinen wir hier nicht das, wovon oben schon die Rede war, daß der Dichter als christlicher Lyriker nur ausspreche, was als Glaube und Liebe, als Kummer oder Sorge, als Sehnsucht oder Hoffnung ihm persönlich inwohnt, daß er also nicht etwa eine fremde Rolle spielt. Sondern wovon jetzt die Rede ist, das bezieht sich darauf, daß, was er von christlicher Empfindung und Gesinnung, christlicher Erfahrung und Erkenntniß ausspricht, dasselbe ist, was in allen Christen, die dies in Wahrheit sind, als wirkliches Leben existirt, so daß sie sich selbst darin ausgesprochen finden. Wenn, dem oben Gesagten zu Folge, alles Menschliche, was ein Menschenherz bewegen kann in Lust oder Schmerz, den Inhalt der Lyrik zu bilden im Stande ist, so folgt, daß, da es zur ächten Humanität gehört, nichts Menschliches sich fremd zu achten, auch das vom Lyriker Ausgesprochene von Jedem, der überhaupt menschlich fühlt, nachempfunden werden, also assimilirt werden kann; er muß sich selber in irgend einer Beziehung seines Menschenwesens darin finden; daher ist ja auch alles Gemachte, alles Unnatürliche, krankhaft Gesteigerte, auch solches, was vielleicht im Dichter selber Wahrheit war, aber eben nicht zu seiner Menschennatur gehört, sondern die Ausgeburt irgend einer geistigen oder gemüthlichen Desorganisation ist, ästhetisch so widrig; was Weltschmerzliches und dergl. in Liedern präsentirt wird, davon wendet sich jeder gesunde Mensch mit Eckel ab. So aber sagen wir auch: dem ächten Christen ist nichts ächt Christliches fremd; was irgend in christlicher Herzens- und Lebenserfahrung vorkommt, was den Inhalt einer christlichen Empfindung bilden kann, darin findet jeder Christ in irgend einer Form oder irgend einem Grade sich selbst; den ächten Schmerz der Buße, den Frieden Gottes in der Vergebung der Sünden, die Nichtigkeit der Welt und die Stärke, die das Vertrauen auf Gott gibt,

das Grauen vor Tod und Ewigkeit, der Schmerz des Scheidens und der Trost christlicher Hoffnung, die dankbare Liebe gegen den Heiland, der uns solchen Frieden, solche Kraft, solchen Trost erworben hat und verleiht — das alles sind Dinge, die jeder Christ als Wahrheit erfährt. Aber eben daraus folgt auch, daß, was ein Dichter wirklich Christliches ausspricht, immer ein Ton sein wird, der in allen Christenherzen anklingt; thut er das nicht, so wirds auch an der Christlichkeit zuverlässig irgendwo fehlen; nicht daß positiv Unchristliches sich nothwendig müßte eingemischt haben, aber doch Vorstellungen, die zwar dem Dichter selbst vielleicht geläufig, ja lieb und werth waren, die mit seinem Christenthum und etwa dem seiner Zeit oder einer Genossenschaft sich verschmolzen hatten, aber doch eben nicht christliche Wahrheit, sondern menschliche Vorstellungen sind. In dieser Beziehung wird, wie wir oben schon andeuteten, das subjectiv-Wahre wieder zu einem Objectiven, d. h. Gemeinsamen. Man hat bekanntlich die Dichter des 17. Jahrhunderts von denen des 16. vornemlich nach dem Merkmal unterschieden, daß die letzteren kirchlich-objectiv, die ersteren subjectiv-fromm seien, worauf dann die Subjectivität in den mystischen, pietistischen, herrnhutischen Liedern vollends zur Herrschaft gelangt sei. Nun fällt es allerdings in die Augen, daß die einen im Namen der Kirche und darum in der ersten Person des Plural sprechen, die andern aber in der ersten Person des Singular; finden sich doch unter Gerhardts 120 (123) Liedern nicht weniger als 16, die mit „Ich" anfangen. Aber auch Luther spricht in „Mit Fried und Freud ich fahr dahin", in „Nun freut euch, lieben Christen g'mein", in „vom Himmel hoch" — in der ersten Person, desgleichen Mathesius „Aus meines Herzens Grunde"; Nikolaus Hermann: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" u. a. m. Daß aber allerdings die Darlegung subjectiven Christenthums, persönlicher Empfindung und Erfahrung in jener Zeit bedeutend zurücktritt hinter dem Gemeingefühl und hinter didaktischer Haltung, das hat seinen Grund darin, daß in der Reformationszeit die Kirche sich erst bildet, es also dem Einzelnen ein doppeltes Bedürfniß ist, das,

was er in sich trägt, schon auch zu seiner eignen Stärkung, als ein Gemeinsames zu wissen; daß ebendarum auch vorerst mehr die allgemeinen Kernpuncte evangelischen Bewußtseins, wie es dem Papismus gegenüber in sich selbst klar und fest geworden war, in den Liedern sich aussprechen, als daß dasselbe sich schon nach seinen specielleren Beziehungen zu dichterischem Ergusse herangedrängt hätte. Auch war in jener Periode den Dichtern, wie namentlich Luthern selbst, direct die Aufgabe gestellt, für die junge evangelische Gemeinde und deren Gottesdienst, also für ein bestimmtes praktisches Bedürfniß Lieder zu dichten; wo dies den Impuls bildet, da wird das Product auch dem objectiven Zweck entsprechend objectiver gehalten sein. Gerhardt und die Dichter seiner Art haben nicht für Gesangbücher gearbeitet, sondern gedichtet, weil sie dichten mußten, darum trägt aber auch das Gedichtete das Gepräge ihres persönlichen Lebens, es ist eben darum in höherem Grade Lyrik, als viele Lieder der Reformationszeit, ohne darum diejenige Objectivität aufzugeben, die ein christliches, ein kirchliches Lied haben muß, weil alles wahrhaft Christliche ein allen wahren Christen Gemeinsames ist. Wenn Gerhardt z. B. singt: „Ich bin ein Gast auf Erden und hab hier keinen Stand“, so sprechen das mit ihm alle Kinder Gottes; selbst wenn er fortfährt:

Was ist mein ganzes Wesen
Von meiner Jugend an
Als Müh und Noth gewesen u. s. w.

so sagen diese Strophen (2 u. 3) zwar zunächst aus, was der Dichter persönlich erlebt hat; aber in einer oder der andern Weise (Ps. 90, 10. Sir. 40, 1 f.) ist das unser aller Erfahrung, die, wer sie noch nicht gemacht, zuverlässig noch machen muß. Diese Subjectivirung war durchaus nothwendig, wenn die evangelische Liederdichtung ihren ganzen Reichthum entfalten, wenn die evangelische Gemeinde an ihren Liedern einen wirklichen, das ganze Christenleben poetisch verklärenden Schmuck und Schatz haben sollte. Aber dieses Kriterium, daß, was der Dichter aus seinem Herzen herausspricht, aus aller evangelischen Christen Herzen herausgesprochen sein muß,

daß sie nicht nur dazu Amen sagen, sondern des Dichters Worte als ihren eigenen Gesang ertönen lassen können, — bildet nun auch die Grenze, jenseits welcher nichts liegen darf, was der Kirche zu Dienste stehen soll. Diese Grenze ist schon fast überschritten, wenn auch das Gerhardt'sche Lied:

Ich hab oft bei mir selbst bedacht,
Wenn ich den Lauf der Welt betracht't,
Ob auch das Leben dieser Erd'
Uns gut sei und des Wunsches werth? ꝛc. ꝛc.

in die Kirchengesangbücher übergegangen ist; eine Ehre, die ihm ohne alle Absicht des Dichters nur darum widerfahren konnte, weil der übrige Inhalt sehr objectiv, vom 2. Verse an eine christliche Antwort auf jene Koheleth-Frage gibt. Die Frage selbst, so wie diese höchst subjective Einkleidung ist im Munde einer Gemeinde schlechthin undenkbar. Noch viel weniger möglich, noch viel weiter jenseits der bezeichneten Grenze ist alles dasjenige, was nicht einmal mehr im Geschmacke des Prediger Salomo (geschweige der davidischen Psalmen), sondern in dem des Hohenliedes gedichtet ist. Wenn es z. B. in dem Liede „Mein Liebster, mein Schönster" ꝛc. (Freylingh. Nr. 507) heißt:

Er rufte so freundlich, ich liebte den Schlummer,
Nun sterb ich vor lauter herzschmerzendem Kummer
Ich winsel und girre mit Seufzen und Sehnen,
Mein Herze zerschmelzet in blutigen Thränen,

so mag das subjectiv wahr sein nach der persönlichen Erfahrung des Dichters, aber das treue Bild desjenigen Verlangens nach des Herrn Nähe und Gemeinschaft, wie es in allen frommen Christen lebt, ist das nicht; in ihrem Munde wird das zur Uebertreibung, ja zur handgreiflichen Unwahrheit. Oder wenn in dem Lied: „Ach weh, ach weh, wo soll ich hin" ꝛc. (Ebd. Nr. 251) gesagt wird:

Ich hab des Schöpfers schönstes Bild,
Mein' arme Seel beflecket,
Und seinen Glanz ganz rasend wild
Mit Koth und Schlamm verdecket ꝛc.

so ist solch eine Beichte im Munde Vieler, die ihre Sündhaftigkeit sehr gründlich erkennen, ebenfalls eine Unwahrheit. Freilich hat Tersteegen derlei Dinge unter einen andern Gesichtspunct gestellt, indem er (in der Vorrede zur ersten Ausgabe des „geistl. Blumengärtleins“ 1729) erklärt, wenn er in diesen Liedern von seinem Ich so viel rede, das nicht so gemeint sei, als ob er das, was er von reiner Seelenbeschaffenheit sage, alles selbst in sich erfahren hätte; es sind vielmehr seine Ideale, die er da schildern, zu deren Erreichung er sich und Andere ermuntern will. Aber erstlich darf in solchem Fall auch nicht einmal der Schein entstehen, als beschreibe man eigne Erfahrung, und zweitens müssen, wenn ein Christ Ideale des inneren Lebens für Christen darstellt, diese wirklich die Ideale des wahren Christen, nicht aber Gebilde einer wenn auch frommen Phantasie sein; also jene Allgemeinheit subjectiver Wahrheit bleibt auch dann noch Gesetz. Es ist allerdings der Punct schwer zu bestimmen, wo solche Idealität anfängt, unwahr zu werden. Wollten wir sagen, Aeußerungen wie z. B. in Angelus Silesius Lied: Ich will dich lieben, meine Stärke, oder in Hillers: Mein Alles, was ich liebe, mein Alles, was ich übe, ist mein Herr Jesus Christ 2c., oder Gerhardts Strophe: Mein Herze geht in Sprüngen und kann nicht traurig sein 2c., drücken einen Grad der Gottes- und Christusliebe aus, der, im Dichter selbst vollkommen wahr, doch für Tausende noch ein Ideal sei, dem sie noch mehr oder weniger ferne stehen; und wollten wir deßhalb alles dies zwar als schöne, christliche Poesie, aber nicht als kirchliche gelten lassen, eben weil es nur subjectiv wahr sei: so müßten wir aus unsern Gesangbüchern gerade das Trefflichste tilgen und es würde nicht viel mehr übrig gelassen werden dürfen, als Didaktisches. (Wir werden darauf unten, bei der Frage nach der Auswahl für ein Kirchengesangbuch, und noch einmal bei der Frage nach dem wirklichen Gebrauche desselben zurückkommen.). Aber so steht die Sache nicht. Es ist sehr wohl möglich, daß, wenn das Lied in recht frischem, fröhlichem Tone eine Fülle von Glauben, von Liebe, von Hoffnungsfreude ausspricht, der Einzelne, der als Glied der Gemeinde mitsingt, sich

sagen muß: solche Sprache könnte ich für meine Person noch nicht führen; die das gedichtet haben, sind andere Helden gewesen, als ich. Aber wer ein lebendiges Glied der Kirche ist, der singt dennoch auch solche Sachen nicht mit wie etwas Fremdes; er weiß, daß trotz jener Incongruenz das, was das Lied sagt, auch in seinem Namen gesagt, auch in seinem Munde Wahrheit ist. Denn in so weit er wirklich ein Christ ist, ist auch des Liedes Inhalt seine eigene, wirkliche Meinung; das, was es sagt, ist der wirkliche, aufrichtige Sinn seines inwendigen Menschen, und dieser kommt eben darin zum Worte, daß er mit der Gemeinde in Einem Geiste betet oder bekennt.*) Aber damit diese Idealität der Gemeinde, in die der Einzelne durch seine persönliche Theilnahme am Cultus hineingerückt wird, nicht ihren realen Werth und Gehalt verliere, ist jene Schranke stets genau ein-

*) Vortrefflich hat darüber Nitzsch in einer Predigt über das Gebet des Herrn (1. Auswahl, S. 141) gesprochen; wir gestehen, daß diese seine Worte uns einst zum erstenmal ein klares Licht über den vorliegenden Gegenstand gegeben haben, daher wir sie hieher setzen wollen. „So Manches singen wir mit der Gemeinde," heißt es dort, „und so Vieles von Gedanken und Gesinnungen wird hier zugleich in unsrem Namen ausgesprochen, an welches unsre jedesmalige Gemüthserhebung oder unsre Glaubensstärke überhaupt, wie wir es uns gestehen müssen, noch nicht hinanreicht. Oder bittet und danket, lobet und gelobet jeder Einzelne so aus dem Vollen und im Ganzen, wie die Gemeinde es thut? Ist es in Jedem gleich wahr, und lebt es in Jedem, wenn Alle wie Einer sagen: „In allen meinen Thaten laß ich den Höchsten rathen"? Gewißermaßen ist es doch ein Glück und erfreulich, daß wir bei solchen Gelegenheiten unser Zurückbleiben hinter dem Standpuncte der Kinder Gottes inne werden. Denn das ist doch gut, daß wir es mit unsrem Bekennen wahr meinen und wiederum unsern Abstand von dem, was die Gemeinde bekennt, gewahr werden; und das ist doch auch gut, daß wir an dem, was wir erstreben oder von Andern geleistet sehen, uns erinnern, daß wir sollen besser werden und weiter kommen. Laßt uns nur bei solchen Wahrnehmungen Mißfallen an uns selbst und nicht an dem Sinne und Worte der Gemeinde haben. Würde es uns wohl frommen, wenn sie sich gleichsam herabstimmte, wenn sie jedem zu Gefallen ihren Sinn und Ton änderte? In der Regel wird das alles, was von christlichen Vorfahren ausgegangen, was Stimme der Gemeinde, gemeinsamer Ausdruck unsres Glaubens und unsrer Hoffnung geworden ist und hat bleiben können, obgleich veränderlich und unvollkommen, doch vor dem Geiste der Wahrheit die Probe bestehen".

zuhalten, daß nicht Dinge gesagt und gesungen werden, die in ihrer Ueberschwenglichkeit, in ihrer ascetischen Uebertreibung, in ihrer exceptionellen Specialität nur im Munde Einzelner wahr (vielleicht sogar in deren Munde eine Selbsttäuschung), keineswegs aber nothwendige Früchte des ächt christlichen Sinnes sind. In der Natur der Sache liegt es aber, daß in dieser Beziehung über die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit einzelner poetischer Sätze oder Ausdrücke auch unter den Einsichtigen Meinungsverschiedenheit obwalten kann; die poetisch Gestimmten werden eine Hyperbel, eine Specialität vielleicht allzu bereitwillig passiren lassen, während die Prosaischen einen allzu gesetzlichen, dem Alltags-Christenthum entnommenen Maßstab anlegen. Angelius Silesius singt (in dem Liede: Wie ein Turteltäubelein ꝛc.):

Eine Seele, die dich liebt,
Will sonst nichts als deinen Kuß,
Und drum bin ich so betrübt,
Daß ich den entbehren muß ꝛc.

— das setzt eine Gestaltung des religiösen Lebens voraus, die, wie sie auch psychologisch aufgefaßt werden mag, jedenfalls bei Vielen, die ihres Glaubens und ihres Umgangs mit dem Herrn gewiß sind, nicht in der Art vorhanden ist, daß solch ein Vers für sie subjectiv genau wahr wäre. Können wir uns doch auch bei Arnolds Liedern, wo ihm das Hohelied Salomos die Bilder liefert, nicht des Zweifels erwehren, ob, wenn nicht das Hohelied ihn nach seiner Meinung zu solchen extravaganten Vorstellungen legitimirt hätte, er die wirklichen Zustände seiner Seele, „das zarte Leben Christi in ihm“ (s. die Ausgabe seiner geistl. Lieder von Ehmann, Stuttg. 1856. S. 12) mit solch schreienden Farben gemalt haben würde — geschweige denn, daß einfache evangelische Christen, die auch in geistlichen Dingen die Nüchternheit der Trunkenheit (s. ebd. S. 114. Nr. 43. Vers 4) vorziehen, solche Darstellung christlichen Geisteslebens wahr finden könnten. Nehmen wir aber selbst das classische Lied desselben Autors: „O Durchbrecher aller Bande“, so ist in Vers 3 gesagt: „wir seien gering geachtet bei den Leuten allezeit, schnöd gemacht und gar ver-

achtet in des Kreuzes Niedrigkeit.“ Das ist denn doch in dieser Allgemeinheit nicht bei allen wahren Christen und nicht allezeit der Fall; hat auch die Welt stets einen Widerwillen gegen alles Christliche und verachtet allen Glauben als Aberglauben, so sind das doch nicht „die Leute“ schlechthin; und die Erfahrung lehrt, daß auch gegnerisch Gesinnte einen Christen als solchen nicht verachten, im Gegentheil daß sie Respect vor ihm haben; wenn es an diesem fehlt, so ist gar häufig nicht das Christliche, sondern gerade das noch Unchristliche, die noch zum Vorschein kommende Unlauterkeit, das Stück Welt daran Schuld, das unter aller Weltverleugnung doch noch übrig ist. Ferner in Vers 7: „Wir verlangen keine Ruhe für das Fleisch in Ewigkeit“. Wirklich? In der Ewigkeit wird ja von Fleisch und Blut überhaupt nicht mehr die Rede sein (1 Kor. 15, 50); aber wird derjenige, der von irgend welchen Leibesschmerzen geplagt ist, nicht auch Gott um Linderung, also um Ruhe für das Fleisch bitten? Oder stünden wir so hoch über Paulus, der auch flehentlich gebeten hat, daß des Satans Engel von ihm abgetrieben werde? Doch erlaubt die Stelle eine bessere Deutung, wenn nemlich der Accent auf das Wort „verlangen“ gelegt wird; soll damit nur alle eigenwillige, lüsterne und kreuzesflüchtige Begehrlichkeit, das Fordern guter Tage abgewiesen sein, so hat der Satz seine volle Wahrheit. In dieselbe Kategorie gehört u. a. die etwas gar zu heroische Apostrophe an die irdische Trübsal (Freylingh. Nro. 402.):

Glück zu! Kreuz, von ganzem Herzen,
Komm, du angenehmer Gast;
Dein Schmerz macht mir keinen Schmerzen
Deine Last auch keine Last.

Lautet das nicht wie eine Provocation, für die man durch eine recht gründliche Demüthigung bestraft werden könnte? Solche Sachen haben wohl in Momenten höherer Erregung ihre subjective Wahrheit; aber diese ist nicht immer und nicht bei allen vorhanden, denen es mit ihrem Christenthum und mit dem christlichen Leidenssinn ein voller Ernst ist. Unter dem Titel poetischer Licenz können und

wollen solche Stellen nicht auf Duldung Anspruch machen; wir können deßhalb nur sagen, daß bei einem Liede, das derartiges enthält, der übrige Inhalt so classisch, so vortrefflich sein muß, wie in Arnolds angeführtem Liede, um uns über solche einzelne Anstöße hinüberzuhelfen. Diese aber wegzuschaffen und dafür allgemein-Wahres, mitunter auch Binsenwahrheiten einzuflicken, das wollen wir mit Obigem keineswegs empfohlen haben; in der Poesie läßt man sich, wenn keine andre Wahl bleibt, einige Idealisirung, die doch in des Dichters Seele und auf gewissen Standpuncten christlichen Lebens wirkliche Wahrheit ist, am Ende noch eher ihres Orts gefallen, als eine prosaische Abschwächung, die eben als solche noch viel weniger christlich wahr ist. — Noch aber bietet dieser Gegenstand eine andere Seite dar. Kirchliche Wahrheit haben wir vom Kirchenliede gefordert, und dieselbe zunächst als Uebereinstimmung mit dem Bekenntniß der Kirche definirt. Aber während das Symbol stabil sein muß, gehen unmerklich mit der Zeit in den Anschauungen der lebendigen Kirche mancherlei Aenderungen vor; es klärt sich das Bewußtsein ab, manche Argumentationen, die den Vätern genügten, können uns nicht mehr genügen, auch wenn der zu beweisende Satz uns fortwährend als Wahrheit gilt; manche Vorstellungen älterer Zeit haben für das geläuterte Gefühl einer spätern Zeit zu viel Sinnliches; auf manches hat dieselbe einen übermäßigen Werth gelegt, das uns nun untergeordnet erscheint, und manches hat sie sehr leicht genommen, manches als selbstverständlich vorausgesetzt, worin wir erst große Probleme zu lösen finden. Daher nun kann auch in den Liedern der Kirche Manches stehen geblieben sein, womit das Bewußtsein auch der Gläubigsten, wofern sie zugleich denkende Menschen sind, nicht mehr sich eins weiß. Das handgreiflichste Beispiel ist in Johann Rists „O Traurigkeit, o Herzeleid“ die Halbstrophe: „O große Noth! Gott selbst liegt todt! Am Kreuz ist er gestorben.“ Und wenn Luise Henriette von Brandenburg in ihrem so köstlichen Osterliede: Jesus meine Zuversicht ꝛc.“ die Stelle Hiob 19, 25 ff. ohne Weiteres so verwerthet: „Dann wird eben diese Haut mich umgeben,

wie ich's gläube" — so fällt für uns, die wir Hiobs Hoffnung von der unsrigen schärfer unterscheiden, mit der unrichtigen Exegese auch die Möglichkeit weg, solchen Vers zu singen (vgl. Nitzsch pr. Th. II. 2. S. 351)*). Dahin gehören auch viele Verse der älteren Lieder, in welchen das Blut Christi in irgend einer allzu materiellen Weise als Quelle und Medium unsres Heiles gefaßt wird, während viele Christen, die darum noch keine Ungläubige und weit entfernt sind, „das Blut des Testaments unrein zu achten" (Hebr. 10, 29), doch nur den ganzen, lebendigen Heiland und seine That im Sterben und Auferstehen als die Quelle und seinen Geist als das wahrhafte Medium der Aneignung des Heils zu erkennen vermögen. Wie den Aposteln, gemäß der von den Opfern mitgebrachten Anschauung, die sühnende Kraft des Todes Jesu sich als eine Darbringung seines Opferblutes und die Aneignung derselben als ein Besprengtwerden mit diesem Blute, als eine Assimilirung desselben zu denken ganz natürlich war, ja wie der Herr selbst in dieser Weise von seinem Blute, wie von seinem Fleische, gesprochen und durch die Stiftung der Abendmahlsfeier diesem Gedanken, der an sich aller Vorstellung

*) Culmann hält sich in seiner Ethik I. S. 353 gelegentlich über die Strophe auf: „O Ewigkeit! o Ewigkeit! wie lang bist du, o Ewigkeit!"; das sei sehr unspeculativ, denn die Ewigkeit sei gar keine Länge, sondern Concentrirung. Aber das hat der Dichter jenes Liedes (Daniel Wülfler, al. Wülfer, Prof. in Nürnberg, † 1685) selbst auch gewußt, wie aus den weiteren Strophen hervorgeht (z. B. V 3: „Du bist ein Ring unendlich weit, dein Mittelpunct heißt allezeit, dein runder Umkreis niemals heißt, dieweil er nie kein Ende weist"). Und wenn Culmann sich auf den Spruch 2 Petr. 3, 8 stützend sagt: das jenseitige Leben sei ein Aeonenleben, ein Tausendjahr-Leben: hat er damit für die Vorstellung etwas Anderes gegeben, als doch wieder eine endlose Länge? Der Vorstellung hält der Dichter die Ewigkeit vor; das Bewußtsein, daß sie dem Begriffe nicht entspricht, enthebt uns der Unmöglichkeit nicht, die Ewigkeit uns anders vorzustellen. Zumal, wo es sich um praktische Einwirkung handelt, wäre mit einer speculativen Definition hier nicht viel auszurichten. Als Antithese gegen die irdische Vergänglichkeit ist es gewiß auch aus dem Gesichtspuncte der Wahrheit berechtigt, wenn jener Dichter Vers 4 das schöne Bild gebraucht: „Es trüge wohl ein Vögelein weg aller Berge Sand und Stein, wenn's nur käm' alle tausend Jahr; du Ewigkeit bleibst immerdar!" — Mit Culmanns Urtheil wäre auch Rists Lied: „O Ewigkeit du Donnerwort" theilweise getroffen.

sich entzieht, einen reellen Halt gegeben hat: so ist der christliche Dichter vollständig befugt, für den spirituellen Gedanken jener Aneignung des persönlichen Lebens Christi dieses der Anschauung so willkommene Medium auch nach seiner Weise zu verwenden. Aber auch dem Dichter setzt der Geist der Wahrheit eine Schranke, über welche nicht hinausgegangen werden kann, ohne daß man Gefahr läuft, anstatt noch dichterisch und zugleich wahr zu sein, vielmehr gegen beide Forderungen zu verstoßen. Wenn Gerhardt singt:

Du schlachtest ihn als wie ein Lamm,
Machst Herz und Adern fließen,
Das Herze mit der Seufzer Kraft,
Die Adern mit dem edlen Saft
Des purpurrothen Blutes;
O süßes Lamm, was soll ich dir
Erweisen dafür, daß du mir
Erweisest so viel Gutes!

oder wenn ein Lied von Olearius († 1684) das Blut Jesu also preist:

Herr Jesu Christ, dein theures Blut
Ist meiner Seele höchstes Gut,
Das tröstet, stärkt, das macht allein
Mein Herz von allen Sünden rein!
O Jesu Christe, Gottes Sohn,
Mein Führer zu des Vaters Thron,
Dein theures Blut, das Leben schafft,
Erfülle mich mit neuer Kraft!

oder wenn das classische Abendmahlslied von Joh. Franck († 1677) die Zeilen enthält (Vers 8):

Daß du .... ganz unverdrossen,
Herr, dein Blut für uns vergossen,
Das uns jetzt kann kräftig tränken,
Deiner Liebe zu gedenken;

— Beispiele, denen auch aus der älteren Literatur noch viele anzureihen wären, wie selbst aus solchen Gesangbüchern, die, wie das Ebersdorfer, mit Herrnhut in näherer Verwandtschaft stehen —: so wird in solchen und ähnlichen Aeußerungen jeder evangelische Christ, auch der es genau nimmt mit den Worten für die frommen Gedanken,

sein eigenes Gefühl rein ausgesprochen finden. Und im Allgemeinen ist wahrzunehmen, daß die besten neueren Dichter geistlicher Lieder sich in diesem Kreise halten. Aber weit nicht immer ist diese Linie eingehalten, es ist die biblische Redeweise vom Blute Jesu gar oft verlassen worden. Um von Zinzendorf zu schweigen, sei nur das theilweise so schöne Lied Hedingers erwähnt, das nach einem wahrhaft poetischen Anfang gleich in einiges Phantasiren geräth:

Saft vom Felsen, Blut des Hirten,
Theures Pfand und Lösegeld!
Trank, die Schäflein zu bewirthen,
Strom im grünen Gartenfeld!
Thau vom Himmel, Lebensquelle,
Roth von Farbe, schön und helle,
Wie soll jetzt nach Würden ich,
Blutschweiß Gottes! preisen dich!

Sind wohl hier die namhaften Uebertreibungen, ist wohl dieser Patripassianismus dem Dichter erlaubt? Hat die Schrift, wenn sie Christi Blut nennt, wohl Gethsemane im Auge? Ist das Blut des Herrn wie ein Strom durchs Gartenfeld gegangen? Jeder Vernünftige gibt gerne zu, daß man eines frommen Dichters Worte nicht in der Art auf die Wage legen darf, wie eine Definition in der Dogmatik oder einen Artikel in einem Symbol; oft erfordert es auch nur ein schärferes Zusehen, um hinter einer uns nicht geläufigen Ausdrucksweise einen richtigen Sinn zu finden; wenn z. B. Johann Heermann singt:

Dein Blut, der edle Saft,
Hat solche Stärk' und Kraft,
Daß auch ein Tröpflein kleine
Die ganze Welt kann reine,
Ja aus des Teufels Rachen
Frei, los und ledig machen —

so meint der Dichter sicherlich nicht, wenn auf irgend eine Weise ein Blutstropfen von Jesu hätte gewonnen werden können, so hätte der schon hingereicht, um ohne Weiteres die Welt zu entsündigen und selig zu machen, sondern gerade das liegt ihm in Gedanken, daß es nicht auf ein Quantum von Blut, sondern nur darauf angekommen

sei, daß es überhaupt vergossen worden, d. h. Christus eines blutigen Todes gestorben sei. Aber die Forderung an das kirchliche Lied, daß es im Munde der Kirche, und zwar der wirklichen, lebenden Kirche auch subjectiv wahr sein müsse, macht es doch in jedem Zweifelsfalle nöthig, aufs genaueste zu unterscheiden, ob, was im poetischen Ausdruck über den kirchlichen Lehrtypus und über das gläubig christliche Bewußtsein hinausgeht, wirklich nur poetischer Ausdruck einer geglaubten und erkannten Wahrheit ist, oder ob er eine falsche Vorstellung ausspricht und erzeugt, die auch auf diesem Wege, unter der Flagge der Poesie keine Zulassung in den Kreis der Gemeinde finden soll. — Wie oft schon hat sich das, was nur poetisch oder rhetorisch ausgesprochen worden war, hernach zu einem Dogma verdichtet, das in seiner prosaischen Starrheit das Gegentheil christlicher Wahrheit war.

Wir haben seither von Wahrheit im bestimmten, religiösen Sinne gesprochen. Es ist nur kurz noch beizufügen, daß dasselbe auch von aller übrigen Wahrheit gilt. In einem alten Halberstädter Gesangbuch stand ein Vers, der die Wirkung des Blutes Christi mit der Vergleichung erläutert, daß ja auch der Diamant, so hart er sei, wenn man ihn in Bocksblut lege, weich werde. Solche baare Unrichtigkeiten dürfen begreiflich — ganz abgesehen von der abstoßenden Geschmacklosigkeit — in ein Kirchenlied nicht kommen; es darf nicht Dinge als richtig voraussetzen oder aufnehmen, die jeder Gebildete als Fabel erkennt. *) Aber wie nun? sollen wir deßhalb auch, wie Etliche gethan, daran Anstoß nehmen, daß Gerhardts Abendlied lautet: „es ruht die ganze Welt", während doch jeder Schulknabe weiß, daß

*) Schmieder sieht (Hymnol. S. 8) einen ähnlichen Verstoß in dem Lied: „An Wasserflüssen Babylon ꝛc.", wenn es heißt: „Wir hiengen auf mit schwerem Muth die Orgeln und die Harfen gut an ihre Bäum' der Weiden", da man eine Münsterorgel nicht an einer Weide aufhängen kann. Es kann zwar an die primitiven Formen der Orgel erinnert werden, da sie ein kleines, tragbares Instrument war; eine ungeschickte Flickerei bleibt der Ausdruck aber immer. — Von den alten Morgen- und Abendliedern fürchtet Schmieder (S. 46), sie pflanzen die Gespensterfurcht fort.

es immer nur über der halben Welt, d. h. Erde, Nacht ist? Der Spott über die Einfalt des Dichters fällt vielmehr auf solche wohlweise Kritik zurück. Amerika war zu Gerhardts Lebzeiten schon eine gute Weile entdeckt; aber der Dichter, wenn er einer Anschauung sich hingibt, die ihre Wahrheit hat, darf auch Solches vergessen, darf es ignoriren, was diese Anschauung stört. Solche Illusion harmonirt zwar nicht mit der Wirklichkeit, aber mit der Wahrheit; zur Idee der Nacht gehört es, daß alles ruht, die geographische Ausdehnung ist dabei völlig Nebensache. Dieselbe poetische Licenz ist es, daß der Dichter solche Dinge, die ihm als Bild von etwas Höherem erscheinen, mit diesem selber identificirt, dieses in ihnen anschaut, wodurch abermals eine Unrichtigkeit entsteht, die jeder Junge als solche weiß, aber die der Dichter momentan vergessen darf, um sich jener höhern Intuition hinzugeben. Gerhardt fragt in jenem Liede die Sonne, wo sie geblieben sei? und antwortet: „die Nacht hat dich vertrieben, die Nacht, des Tages Feind“. Sicherlich hat er so gut, als wir, gewußt, daß nicht die Nacht wie ein Feind herankommt und Angesichts ihrer der Tag entflieht; aber wie an sich schon die Personification beider diese Anschauung gestattet, so liegt ihm bereits der Gegensatz im Sinne: „fahr hin, ein' andre Sonne ꝛc.“; diese seine Sonne, Christus, wird von keiner Nacht vertrieben; die höhere Wahrheit, daß es allerdings eine Nacht von sehr positiver Art, ein Reich der Finsterniß gibt, das dem Christen seinen Glaubenstrost nehmen will, bestimmt nun auch die dichterische Auffassung der Nacht auf Erden. Wir würden gar nicht nöthig haben, einen Dichter gegen derlei Zumuthungen zu vertheidigen, wenn nicht in den Gesangbuchsverhandlungen der letzten Jahrzehnte auch solche alberne Einwendungen gemacht worden wären, natürlich zu Gunsten der aufgeklärten Lieder, die keine poetische Illusion kennen, weil in diesen partibus infidelium überhaupt nichts wirklich Poetisches Einlaß fand.

II. Schönheit ist das zweite Merkmal, das der kirchlichen Poesie eignen soll. Was ist damit gesagt? Die Idee des Schönen tritt nicht fix und fertig in das menschliche Bewußtsein, sondern

kommt erst durch eine Stufenreihe von Entwicklungen zu Stande, die wir hier nur kurz andeuten können. Die Unterscheidung des Schönen vom Nichtschönen ist zuerst rein eine Sache der Sinne, und zwar nur der beiden edeln Sinne, des Auges und Ohres; das Schöne bewirkt durch seinen Eindruck auf diese beiden ein ganz eigenthümliches Wohlgefallen, eine eigenthümliche Befriedigung und Bereicherung des innern Lebens; und zwar besteht dieses Eigenthümliche des Genießens darin, daß es zwar sinnlich vermittelt wird, aber nicht durch physische Assimilirung, nicht einmal durch körperliche Berührung, sondern durch Anschauung. Wir sagen daher nicht, ein Braten schmecke schön, eine Blume rieche schön, Sammt sei schön anzurühren; nur für Auge und Ohr existirt Schönes. Darin steigt aber, wie die Menschheit überhaupt, so jeder Einzelne, von niedern zu höhern Stufen auf; für das Auge ist es zuerst nur der Lichtreiz und die Lebhaftigkeit der Farbe, dann erst die Form, die als schön erkannt wird, und wenn das Kind schon an einer rohen Aehnlichkeit, die eine Figur in Farbe und Form mit einem wirklichen Ding zeigt, seine Freude hat, weil ihm die Phantasie den Gegenstand unter dem Bilde vergegenwärtigt: so ist es auf der höhern Stufe ebenfalls die Phantasie, die einerseits desto befriedigter ist, je mehr das Bild durch Naturtreue den Gegenstand vergegenwärtigt, aber die zugleich fordert, daß der Maler den Gegenstand frei schöpferisch gestalte, so daß sie nicht bloß dieses Ding, sondern in seiner künstlerischen Darstellung eine Idee, einen Gedanken, also etwas dem Geiste Selbsteigenes zum symbolischen Ausdruck bringe. Später als das Auge thut sich das Ohr für das Schöne auf; es hat Anfangs seine Befriedigung nur am Klange für sich, je lebhafter und stärker, je klingender desto mehr; aber das Kind begnügt sich zuerst nicht, etwas zu hören, also sich anschauend zu verhalten, sondern, wie es allen Quark in den Mund nimmt, alles betasten will, so will es sich auch einen Gesang, den es hört, dadurch assimiliren, daß es aus vollem Halse mitsingt und ihn zu überschreien sucht. Ist es aber auch darüber einmal hinaus, und fähig, mit Behagen zuzuhören, so wird ihm zuerst nur

eine lebhafte Melodie mit stark markirtem Rhythmus wohlgefallen, weil diese noch elementarisch auf die Nerven wirkt; erst bei höherer Cultur wird es das musikalisch-Schöne in allen Formen erkennen und genießen lernen. Dasselbe ist immer und überall wesentlich Wohlklang, also ein Ertönen, das sowohl im einzelnen Tone den Gesetzen des Ohres entspricht, als auch im Zusammenklang mehrerer Töne, sowohl wenn sie gleichzeitig (als Harmonie), als wenn sie nach einander, aber zu Einem musikalischen Bilde mit einander verbunden (als Melodie) erklingen, nicht nur die Gehörnerven in einer ihnen adäquaten, d. h. wohlthuenden Weise berührt, sondern nun auch in bestimmter musikalischer Formirung bestimmte Gestalten annimmt, und dadurch erst der Phantasie sich als ein freigeschaffenes, wohlgestaltetes Bild zur Anschauung darbietet. Eine freilich von Vielen, zumal in der Gegenwart, getheilte Verkehrtheit ist es, das musikalisch Schöne darein zu setzen, daß die Töne irgend etwas anderes als sich selbst bedeuten, irgend eine an sich unmusikalische Vorstellung, eine Begebenheit, z. B. eine Schlacht, eine Reise ꝛc., oder einen Seelenzustand, Wahnsinn, Liebeskrankheit, Zweifel ꝛc. ausdrücken soll, so daß wir das Schöne der Musik erst genießen könnten, wenn uns durch ein Programm gesagt ist, was sie darstellen soll. Wir werden auf diesen Punct im musikalischen Theile noch zurückkommen; hier ist nur zu sagen, daß das, was eine Melodie schön macht, nicht die Congruenz der Darstellung mit einem darzustellenden Gegenstande, sondern zugleich mit dem Wohlklange rein die musikalische Gestaltung desselben ist. Wann aber diese Gestaltung schön ist, wodurch sie es wird, das läßt sich in eine apriorische Formel niemals fassen, so wenig man feststellen kann, jeder Vogel, jeder Baum, der schön sein solle, müsse die und die Eigenschaften haben, denn morgen schon kann ein Reisender eine Species entdecken, die dieser Regel nicht entspricht und dennoch schön ist. Wohl muß, was die Phantasie Schönes schafft, auch den allgemeinen Gesetzen des Phantasielebens, wie denen des speciellen Sinnenorgans, auf das gewirkt wird, entsprechen; aber diese Gesetze liegen selbst in unermessener Tiefe und

kommen den Menschen erst allmählig zum Bewußtsein; eine Musik, die wir prachtvoll finden, eine Beethoven'sche Symphonie z. B., würde unsern Vätern vor hundert und hundertfünfzig Jahren noch ein Aergerniß gewesen sein, wie uns Manches, was die kleineren Meister noch zu Anfang dieses Jahrhunderts machten und was hochgepriesen wurde, ideenlos, gestaltlos, langweilig vorkommt.

Außer dem Wohlklang (der selbstverständlich die ihn erhöhenden momentanen Dissonanzen nicht aus- sondern einschließt), außer dem Reiz der Melodie, einem Requisit, mit welchem alle Musik steht und fällt, wie mit Licht und Farbe alle Malerei, muß noch ein Merkmal genannt werden, das dem Schönen für's Auge wie dem Schönen für's Ohr schlechterdings nicht fehlen darf, das ist die innere Einheit in der Mannigfaltigkeit, also Ordnung, Maß und Ebenmaß. Freilich kann ein Gemälde, ein Bauwerk, ein Musikstück darin untadelig sein, und dennoch ist das Ganze nicht schön, es fehlt am lebendigen, wirksamen Inhalt; Bleisoldaten können in der schönsten Ordnung aufgestellt sein, sie sind dennoch, was sie sind; überdies ist auch Maß und Ebenmaß nicht eine absolut feststehende, mathematische Kategorie; welch andere Begriffe davon hat Sebastian Bach gehabt als etwa Johann Eccard, und nach welch anderer Meßruthe hat Beethoven seine Partituren abgesteckt, als Joseph Haydn! Hielt man doch auch Mozarts Instrumentation im „Idomeneo“, in der „Entführung“ seiner Zeit für maßlos, wo wir nun ein bescheidenes Maßhalten sehen!

Schreiten wir aufwärts von dem Werke des bildenden Künstlers und des Musikers zu dem des Dichters, so werden wir zwar, auch abgesehen von der Verbindung desselben mit der Musik im Gesange, die für das musikalisch Schöne oben genannten Momente auch hier nicht vergessen dürfen, und selbst, was schön ist für's Auge, hat seine Bedeutung auch auf dem Gebiete der Poesie; die höchste der Künste verleugnet durchaus nicht, daß das Schöne für den Menschen beim Auge und Ohr anfängt. Aber im Vordergrunde steht hier das Wort, also nicht der Ton in seiner musikalischen Bestimmtheit nach seiner

Lage in der Scala, sondern der Laut als durch die Sprache regulirter Ausdruck des Gedankens. Hier nun muß das Schöne zuallererst dem Gedanken selber zu eigen sein; ermangelt der Gedanke der Schönheit, so können die schönsten Worte, die wohllautendsten Verse seine Blöße nicht decken. Wann aber ist ein Gedanke schön? Konnten wir schon vom musikalischen Gedanken, von der schöpferischen Verbindung und Gestaltung der Töne zu einem musikalischen Bilde, zu einer Melodie, keine Formel aufstellen, die als Regel sich in jedem neuerfundenen Thema erfüllen müßte, wofern es schön sein soll, muß sich jedes gleichsam persönlich am musikalischen Ohr als ein den innern Lebensgesetzen desselben entsprechendes, als Euphonie ausweisen: so ist solch eine Bestimmung in Betreff der dichterischen Gedanken, überhaupt der Erzeugnisse des reinen, an kein sinnliches Medium sich knüpfenden Gedankens vollends unmöglich. Man könnte sagen: Ein Gedanke ist schön, wenn er irgend eine Wahrheit in solch einer Form ausspricht, die ihm nicht allein genau sich anpaßt, die auch nicht blos als Wahrheit ihn erkennen läßt, sondern die auch das Gefühl anspricht, das Gefühl für ihn gewinnt, so daß er mit Freude aufgenommen wird, daß man sich, ihn anschauend, immer auf's neue freut. Die Sache allgemein genommen, ist wohl diese Definition noch zu enge; denn erstlich muß der Inhalt eines Gedankens, den wir schön finden, nicht nothwendig eine Wahrheit, etwas wirklich Existirendes sein; es kann ein Mythus, ein pures Gebilde der Phantasie überaus schön sein, sofern es irgend eine Anschauung darbietet, woran sich die Phantasie weidet; und zweitens braucht der Gedanke nicht einmal schon in einer ihm entsprechenden Form, z. B. in Lied, Gemälde, Erzählung u. s. w. ausgesprochen und dargestellt zu sein; schon als bloße Vorstellung, die die Einbildungskraft erzeugt oder aufnimmt, kann er jene anziehende, nährende, bereichernde Wirkung auf sie üben. Allein für unser Gebiet, das der geistlichen Poesie, ist jene Beschränkung der Definition eine richtige; auf religiösem, auf christlichem Boden kann nichts, absolut nichts als schön anerkannt werden, dem es an Wahrheit fehlt. Das will natürlich nicht sagen,

daß dem Christen immer nur das greifbar Wirkliche wohlgefallen könne; aber was die Phantasie schafft, das muß, wenn der difficile Wahrheitssinn des evangelischen Christen nicht soll verletzt werden, doch Wahrheit zu seinem Kerne haben, wogegen das Phantastische, das Abenteuerliche ihn abstößt; was z. B. in den Heiligenlegenden in diese Kategorie des Unwahren gehört, das ist in unsern Augen auch niemals schön, während das wirklich Schöne (wie z. B. die Legende vom heiligen Martin) immer zugleich von einem tiefwahren christlichen Gedanken getragen ist. Und wie in diesem Falle die poetische Formgebung uns nicht besticht, wenn der Inhalt ein unwahrer ist: so ertragen wir es auch nicht, wenn im Lied nur der Form zu lieb, um z. B. eine sonst leere Verszeile zu füllen, oder um einen Reim zu gewinnen, etwas gesagt wird, was keinen Wahrheitsgehalt hat, was, ohne den Gedanken zu kürzen oder zu schwächen, ebensogut ungesagt bleiben würde. Flickwörter und Flicksätze sind immer vom Uebel.*) Damit aber das christlich Wahre ein Schönes sei, muß der Inhalt eine die Phantasie ansprechende Form haben. Diese aber dürfen wir gar nicht erst suchen oder selbst dazu thun; das ist die hohe Bedeutung, die der Begriff und das Dasein eines Wortes Gottes auch für das christlich-Aesthetische hat, daß die göttlichen Gedanken nicht blos in Thaten Gottes sich offenbaren, sondern zugleich im **Wort**, daß die göttliche Wahrheit also auch schon in der ihr adäquaten, von Gottes Geist geschaffenen Urform in das zeitliche Leben eintritt. Und wenn nun auch immerhin, gemäß den verschiedenen Zwecken und Stufen der Offenbarung, die Worte Gottes gleichsam in verschiedenen Tonarten erklingen, wenn auch in dieser Beziehung von Christus gesagt werden muß: hier ist mehr als Salomo, mehr als David, als Moses, als Elias: im Ganzen ist und

*) So stört uns z. B. in Rists sonst so schönem Abendliede: „Werde munter mein Gemüthe ꝛc." im letzten Vers immer die Zeile: „Jesu, den ich stets verehre"; die bloße Verehrung, die hier so matt zum Ausdrucke kommt, hätte dem Dichter sicher nicht genügt, wenn er nicht auf „erhöre" einen Reim hätte haben müssen. Daß namentlich in den gereimten Psalmen derlei Flickerei zu Hause ist, wurde schon oben bemerkt.

bleibt es unumstößlich, daß die Sprüche der Schrift das Merkmal der Schönheit in einem Grade an sich tragen, dessen Eindruck selbst an denjenigen sich nicht verleugnet, denen der Inhalt noch nicht Lebenswahrheit ist. Wie in der Schöpfung, so zeigt sich auch auf dem Gebiete der Offenbarung, daß, was von Gott stammt, auch das Gepräge des Schönen an sich trägt. Und zwar ist es an den Sprüchen der Schrift nicht blos die Harmonie des Ausdrucks, der vom Geist geschaffenen Sprache, mit dem Inhalt, sondern, was eben zum Wesen des Schönen gehört, die Eigenschaft, daß es schon der Anschauung ein anziehendes Object bietet; selbst wer den Inhalt nicht genießen, sich nicht persönlich aneignen will, wer aber Phantasie hat, dem muß das Biblische, nicht nur die Kernsprüche, sondern eine Menge selbst der einzelnsten Züge als schön erscheinen. Daher hat gerade die edelste Poesie manche Schriftworte unverändert aufnehmen können; so wie sie sind, liegt schon der Duft des Poetischen, der Glanz des Schönen auf ihnen. — Aber auch alles Christliche, was sich aus der Quelle der Offenbarung und auf Grund der Schrift im Geiste der Gemeinde, im innern und äußern Leben derselben entwickelt, sobald es rein ausgesprochen wird, ist schön; dieses ideale Leben in menschlich wahrer Fassung, die Innigkeit, womit beides sich durchdringt, die Kraft und der Muth, womit es sich durch alle Hemmnisse siegesgewiß durchkämpft, der hohe Flug der Seele über alle Niederungen weg, die Größe der in die Ewigkeit hineingreifenden, Welt und Zeit umfassenden und überschauenden Gedanken, und doch zugleich die Empfänglichkeit für jede ächt menschliche Empfindung, für jeden Schmerz, jeden Wunsch, jede Freude und Hoffnung: das ist's, was auch nur anzuschauen einen Genuß gewährt, was sich jedem menschlichen Gefühl als schön zu erkennen gibt; dessen Darstellung zwar selbstverständlich denen, die nicht nur ein Object für die Phantasie, sondern ihr eigenstes Leben darin ausgesprochen finden, in denen also die innersten, tiefsten Saiten mitklingen, ein desto höherer Genuß ist, doch immer so, daß das Urtheil: dies ist ein schönes Lied, eine schöne Predigt 2c. von einem andern Gesichtspunct

ausgeht, als wenn dasselbe als tröstend, als erwecklich, als wahr erkannt wird. Gerade die Erfahrung übrigens, daß, was von religiöser Darstellung als wahrhaft religiös, als erbaulich, als eindringend in Herz und Gewissen empfunden wird, von uns und selbst vom mindest gebildeten Gemeindegliede schön genannt wird, ist ein Beweis dafür, daß das Religiöse nur einer reinen Selbstdarstellung bedarf, um auch immer zugleich als das Schöne empfunden und anerkannt zu werden, d. h. daß, was Gemüth und Gewissen im Innersten trifft, bewegt und erfüllt, immer zugleich auch, sobald es nur zum Gegenstande der Anschauung gemacht wird, die Phantasie anregt und ihr Nahrung gewährt.

Wenn nun aber in soweit das Schöne rein im Gedanken liegt, mithin jene ersten Organe für dasselbe, das Auge und das Ohr, nicht dabei betheiligt sind: so haben wir nun noch zu zeigen, wie diese auch am dichterisch Schönen ihr Recht geltend machen. Zunächst kommt das Ohr in Mitthätigkeit, sofern der Gedanke sich im hörbaren Wort ausspricht. Nun ist dieses zwar noch nicht dem musikalischen Gesetz unterworfen, was ihm erst als gesungenem Worte widerfährt; aber auch das gesprochene Wort läßt Modificationen des Tones zu, die mit der musikalischen Bestimmtheit desselben verwandt, eine Annäherung an diese sind. Das ist erstens der Wohllaut in der Bildung der Sätze, in der Aufeinanderfolge der Wörter und Silben, also dasselbe Gesetz der Euphonie, das auch dem Redner, selbst dem Schriftsteller gilt, das jede Härte, jede Gewaltthat gegen Sprache und Gehör, jede Anhäufung von Consonanten, von Gleichklängen, jeden Hiatus u. s. f. verbietet. An diesem Puncte schon hat, so gut als in musikalischen Dingen, das Ohr zu entscheiden; welche Bedeutung das Ohr in dieser Beziehung hat, das wird jedem klar, der etwa irgend einen Vers aus einem Psalm oder Propheten, wie ihn Luther übersetzt, mit der Uebersetzung irgend eines vielleicht unendlich gelehrten, aber unmusikalischen und unpoetischen Exegeten vergleicht; Luther folgt seinem Ohr, darum ist seine Uebersetzung so

voll Wohlklanges.*) — Zweitens aber greift das Musikalische in's Poetische dadurch viel weiter ein, als in's Rednerische, daß der Poesie, wo sie in ihrem eigensten Gewande auftritt, nur die gebundene Rede eignet; der Rhythmus, der in der Form von Strophen, Verszeilen und Versfüßen, in strenge geregeltem Wechsel von Arsis und Thesis, des Dichters Rede Gestalt, Maß, Symmetrie gibt, ist ein rein musikalisches Element, ebenso der Reim, der in der Rede ganz dasselbe ist, was in der Musik der Einklang zwischen C und c, D und d, und damit auch der die Tonart beherrschende Grundton. Das Ohr behält den Klang der Endsilben im Gedächtniß, er klingt nach, und wenn der entsprechende Reim eintritt, so ist es eine ähnliche musikalische Wirkung, wie wenn entweder ein und derselbe Ton in verschiedenen Octaven gleichzeitig eintritt, oder ein und derselbe Accord am Schlusse ganzer Sätze oder Satztheile wiederkehrt. Der Reim ist das Eigenthum der christlichen Völker, derselben, aus deren Schoß auch die Harmonie in der Musik erst als wirkliche Kunst hervorgewachsen ist; man hört es den Hymnen der alten Kirche ordentlich an, wie sich das Ohr immer mehr an der Musik des Reims erfreut, bis in den Sequenzen des Mittelalters dieselbe zu einem Meere von Wohllaut wird. Auch hat die geistliche Dichtung denselben nicht mehr verlassen; nur vorübergehend konnten christliche Dichter, wie Klopstock und Lavater, zu antiken Versmaßen zurückgreifen und damit einen tüchtigen Mißgriff thun; manchfach ist aber der christliche Reim sogar auf antike Versmaße, wie in den sogenannten versus caudati **) auf den Hexameter, übergetragen worden. Für den Strophenbau selbst, die Versmaße, die Reimarten gibt es kein abso-

*) Wie fein-musikalisch das Ohr des ächten Dichters organisirt ist, mag z. B. der Schlußvers von Gerhardts Lied zeigen: „Sollt' ich meinem Gott nicht singen." In den ersten Zeilen des Verses herrichen die Laute e und i; in der Mitte, wo der Dichter von seinem eigenen Sinn und Gemüth spricht, klingt das tief-sonore A durch die Worte hindurch; der Schluß läßt wieder das i mit verwandten Tönen hören. Das ist genau dasselbe, wie wenn der Musiker einen Satz in C dur beginnt, in der Mitte in's As dur hinabsteigt, den Schluß aber wieder desto heller in C dur erklingen läßt.

**) S. Wolf, die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelb. 1841. S. 198.

lutes, a priori feststehendes Gesetz, als eben, daß der Rhythmus dem Ohre nicht widerstrebt, daß er musikalisch ist. Der Wechsel kurzer und langer Zeilen thut seines Orts ganz gute Wirkung; auch daß eine Hälfte der Strophe aus Trochäen, die andere aus Daktylen besteht, wie „Eins ist noth", sagt dem Ohre zu (haben doch manche Componisten, selbst wenn der Text durchweg Jamben oder Trochäen hat, einen Theil im geraden, einen andern im Tripeltact gesetzt). Dagegen klingt es übel, wenn die erste Zeile Jamben oder Trochäen, die zweite Daktylen hat, wie es im Original des Gellert'schen Liedes: „Du bist's dem Ehr und Ruhm gebührt", der Fall ist. Neue Maße zu erfinden, steht auch dem geistlichen Dichter unzweifelhaft zu; warum aber hierin besser gewisse traditionelle Formen, die ja selbst schon eine außerordentliche Mannigfaltigkeit darbieten, eingehalten werden, das ist unten aus einem andern Gesichtspuncte noch zu zeigen. Zu umfangreich dürfen die Strophen nicht sein; die einfachste Form, die ein musikalisches Ganzes gibt, ist die vierzeilige Strophe; der Umfang wächst nach geraden Zahlen bis zu vierzehnzeiligen, die schon die äußerste Grenze bezeichnen, da sich eine längere Melodie kaum mehr dem Gehöre sicher einprägen könnte. Ungerade Zeilenzahl kommt wohl vielfach vor; namentlich ward in der Reformationszeit dem Lied: „Es ist das Heil uns kommen her" die siebenzeilige Strophe überaus fleißig nachgedichtet, sie auch mit ungewöhnlich vielen Melodieen zum gleichen Versmaße versehen — zwölf dieser Melodieen sind heute noch allbekannt. Die siebente, reimlose Zeile ist eine Unregelmäßigkeit, die uns nur nicht mehr auffällt, weil wir sie gewohnt sind; dieselbe würde gehoben sein, wenn diese siebente Zeile sich wieder mit der zweiten und vierten reimen würde; dann würden die beiden sich unter einander reimenden Zeilen fünf und sechs gerade, indem sie die dritte Wiederkehr des Reims von Zeile zwei und vier aufhalten, eine gute Wirkung auf's Ohr machen. — Wenn wir aber oben die innere Schönheit, d. h. das Fesselnde, das Anziehende des Gedankens von der äußeren, dem Wohllaut, der Anmuth des Wortes unterschieden haben, so bezeichnet es einen Höhepunct

des dichterisch Schönen, wenn der Gedanke, einfach wie er im Worte sich selber erfaßt und fixirt, bereits jene äußeren Merkmale des Schönen an sich trägt. Das ist der Fall in einer Menge von Sätzen, Zeilen oder Versen, deren Sinn man, auch ohne alle poetische Prätension, nicht besser, nicht bündiger, nicht klarer aussprechen könnte, als er in ihnen ausgesprochen ist, und die doch zugleich die ächt künstlerische Form, das reinste Ebenmaß, den schönsten Wohllaut an sich tragen. Ist doch auch bei unsern weltlichen Dichtern gerade diese Kunst ein Hauptmerkmal ihrer Classicität, die Kunst, das Wahre, das Wirkliche im innern und äußern Leben einfach, ohne alle Verzierung auszusprechen, und doch im Metrum, im Reim solchen Sätzen auch die vollendetste Form zu geben, so daß es ist, als dichtete die Sprache selbst solche Kernworte, die dann auch in den Mund des Volkes übergehen und sich wie Sprüchwörter hundertmal von selbst einstellen, ohne daß man ein Citat beabsichtigt. Tragen wir nur eine kleine Blumenlese solcher Stellen aus dem Liedervorrath der Kirche zusammen, von denen man sagen muß, hier geht Inhalt und Form, die innere und äußere Schönheit so gänzlich in einander auf, daß Jeder meinen kann, gerade so hätte er's eigentlich auch sagen können — und doch hat nur eben der Dichter es gesagt, wie wir von so mancher Mozart'schen, Haydn'schen, Weber'schen Melodie auch meinen, Jeder hätte darauf gerathen können, und doch hat nur der Meister sie gefunden!

Was Gott thut, das ist wohlgethan, es bleibt gerecht sein Wille. — Ruhe ist das beste Gut, das man haben kann. — Der am Kreuz ist meine Liebe, meine Lieb' ist Jesus Christ. — Es gehe, wie es gehe, mein Vater in der Höhe weiß doch zu allen Dingen Rath. — Denke daran, was der Allmächtige kann! — Wer Gott, dem Allerhöchsten traut, der hat auf keinen Sand gebaut. — Gottlob, ich weiß mein Vaterland, dem jeder Tag mich näher leitet. — Wann ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir! — Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein, so reiß mich aus den Aengsten, Kraft deiner Angst und Pein! — Eins geht da, das andre dort in die ew'ge Heimath fort, ungefragt ob die und der uns nicht hier noch nützlich wär. — Der ewig reiche Gott woll uns in unsrem Leben ein all'zeit fröhlich Herz und edlen Frieden geben. — Auf dem so schmalen Pfade gelingt uns ja kein Tritt, es gehe seine Gnade denn bis zum Ende mit. —

So führst du doch recht selig, Herr, die Deinen, ja selig und doch meistens wunderlich! — Alles Ding währt seine Zeit, Gottes Lieb in Ewigkeit. — Die seh'n hinauf, der Vater herab, an Lieb und Treu geht ihnen nichts ab, bis sie zusammenkommen. — Die Liebe führ' uns gleiche Bahn so tief hinab, so hoch hinan. — Eines wünsch ich mir hienieden, deinen Geist und deinen Frieden, und den Ruhm an meinem Grabe, daß ich dich geliebet habe. — Halte nur ein wenig an, wohlgeharrt ist wohlgethan! — Der es schickt, der wird's auch wenden; er weiß wohl, wie er soll all mein Unglück enden. — Herr wie du willst, so schicks mit mir im Leben und im Sterben. — Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist der Menschen Leben! — Hab' ich was nicht recht gethan, ist mir's leid von Herzen. — Ich bin dein, du bist mein, Niemand soll uns scheiden. — Wer nur den lieben Gott läßt walten und hoffet auf ihn allezeit rc. — (In Gerhardts Ehelied:) Hier wächst ein geschickter Sohn, dort ein' edle Tochter zu, eines ist des andern Kron', eines ist des andern Ruh, eines ist des andern Licht, wissen's aber beide nicht u. s. w. — Liebe dir ergeb ich mich, dein zu bleiben ewiglich! — Suche Jesum und sein Licht, alles Andre hilft dir nicht. — Wie gut wird sich's doch nach der Arbeit ruh'n, wie wohl wird's thun! — An Mitteln fehlt dir's nicht, dein Thun ist lauter Segen, dein Gang ist lauter Licht. — Gott will's machen, daß die Sachen gehen wie es heilsam ist. — Traget ihr des Leides viel, Gott setzt allem Leid ein Ziel. — Droben in dem Land des Lichts weiß man von den Sorgen nichts.

Diese Reminiscenzen ließen sich noch lange fortsetzen; das Citirte mag aber genügen zum Beweise, wie reich unsre geistliche Dichtung an solchen Perlen ist, die ihre Classicität darin beurkunden, daß sie sich der Gemeinde unverlierbar einprägen und in den mannigfachen Lebenslagen als wahrster und zugleich schönster Ausdruck christlicher Gesinnung und Lebensanschauung bewähren — daß sie christliche Sprüchwörter werden, die sich von andern Sprüchwörtern dadurch unterscheiden, daß sie in allen Fällen wahr bleiben.

Aber selbst dem Auge müssen wir noch das Recht zuerkennen, das es als Organ zur Aufnahme des Schönen auch in unsrem Bereiche nicht gänzlich aufgibt. Zu äußerer Anschauung wird ihm freilich nichts dargeboten, so wenig als ihm die Musik etwas hiezu bietet. Aber es liegen auch in der Poesie Momente, die mit dem inneren Auge gesehen werden, die genau demjenigen entsprechen, was wir für das Auge als Licht oder Beleuchtung, als architektonische, symmetrische Form, als lebendige Gestaltung und Färbung unterscheiden; im poetischen Product ist das erste die Klarheit, das zweite die logische

Ordnung oder Disposition, das dritte die Anschaulichkeit, das lebendig-Plastische in der ganzen poetischen Darstellungsweise. Also 1) Klarheit fordern wir; man muß genau wissen, was der Dichter meint, wovon er redet; dunkle Ideen, für die die Worte noch mangeln, mit denen die Sprache noch ringt, um sie aussprechen zu können, gehören nicht in die Dichtung, die, so tief und inhaltsschwer ihre Gedanken sein mögen, doch hell wie ein Sonntagsmorgen vor uns liegen muß. Das ist nun freilich eine sehr relative Bestimmung; dem Erfahrnen und Geübten, dem Bibelfesten und in christlicher Literatur und Geschichte Einheimischen ist Vieles klar und in dieser Klarheit schön, was einem Andern noch rein unverständlich und darum widrig ist; aber der oben angenommene Maßstab dessen, was vom Christenthum subjectiv wahr sein muß, was jedes Glied der evangelischen Gemeinde wissen und verstehen muß, gibt doch eine bestimmte Grenze an; muß auch ein wohlunterrichteter Laie erst fragen, was meint denn der Dichter mit dem oder jenem? so ist's schon gefehlt; muß das Gesangbuch erst Deutungen in Anmerkungen beifügen, so kann ein Vers dieser Art nicht frischweg gesungen werden. Darin haben die kirchlichen Liederdichter kaum je sich versehen; was sie in älteren Zeiten manchmal unklar macht, ist blos der Zwang, den sie um des Metrums oder Reims willen der Sprache anthun müssen; Unklarheit des Gedankens selber, d. h. entweder ein Verschwimmen in's Nebelhafte, wobei sich nichts Bestimmtes mehr denken läßt, die Phantasie also mit inhaltsleeren Vorstellungen spielt, oder eine Gedankenbildung, die nur von ganz speciellen Prämissen aus möglich ist, welche nur eigenthümlich constituirten Naturen zusagen, — das findet sich vielmehr bei den mystischen Dichtern, von denen deßhalb, so herrlich viele ihrer Gaben sind, doch ein sehr großer Theil der Producte für die Gemeinde unbrauchbar ist. Was hat z. B. ein redlicher, durch Bibel und Katechismus gebildeter Christ von Versen, wie folgende Arnold'schen (a. a. O. S. 253):

Die Reinheit und Einheit, die ist es allein,
Dabei man dich kennet, wenn du wirst genennet,
Auf daß uns nicht blende der glisternde Schein.

Wo Eigenlieb herrschet, da bist du noch nicht,
In Meinheit und Deinheit, da ist noch Unreinheit,
Und steht noch gar ferne vom göttlichen Licht.

Die Klarheit der Wahrheit ruht mitten im Streit,
Soll sie sich entdecken, so muß sich verstecken
Die mancherlei Gleichheit, drin man sich erfreut.

Wenn Bilder und Wesen, wenn Farbe und Zahl,
Wenn alles verschwunden, so hat sich gefunden
Die Klarheit der Wahrheit in uns auf einmal ꝛc.

Zur Klarheit haben wir aber auch zu rechnen, daß die Worte nicht etwa dem Metrum und Reim zu lieb so verstellt sind, daß man sich erst besinnen muß, wie sie eigentlich stehen sollten; auch nicht daß ein Satz oder Satztheil in der Mitte einer Zeile anfängt und in die andere Zeile so hinüberreicht, daß durch die Unterbrechung im Singen der Sinn undeutlich wird. (In dem Liede: „Die güldne Sonne ꝛc." schreiben neuere Gesangbücher den Anfang der siebenten Strophe so: „Menschliches Wesen, was ist's? — Gewesen!" Das gibt zwar einen kräftigeren Gedanken, als wenn „gewesen" noch zu der Frage gezogen wird; wir glauben aber mit Wackernagel u. A., daß Paul Gerhardt Letzteres geschrieben hat und dadurch obiger Regel gerechter ist, als die neuere Interpunction.) — In dem Liede von Joh. Betichius: „Das walte Gott, der helfen kann" beginnt Vers 7. mit den Worten: „Trifft mich ein Unglück: unverzagt!" da verschwindet im Singen der Doppelpunct zwischen dem letzten und vorletzten Wort, und kann so einen dummen Mißverstand hervorrufen, was vermieden werden sollte. 2) das zweite Requisit, das wir namhaft machten, die Ordnung der Gedanken, ohne die das innere Auge eine Dichtung nicht überschauen, nicht einheitlich zusammenschauen kann, darf zwar für die poetische Darstellung nicht in der Weise gefordert werden, wie für eine Predigt oder Abhandlung; die Aesthetik kennt eine „lyrische Unordnung" ein Abspringen, da ein Gegenstand kaum berührt und dann wieder verlassen wird, da Mittelglieder fehlen, weil eben nicht dialektische Gedankenentwicklung, nicht der Aufbau einer Demonstration, sondern ein Bild zum Anschauen gegeben werden soll.

Es geht sogar immer ein prosaischer Luftzug durch ein Lied, wenn man sieht, der Dichter will etwas gründlich beweisen, oder er hört Einwendungen ab, um sie sofort in aller Form zu widerlegen, oder er hat sich überhaupt vorher eine regelrechte Disposition gemacht. Das Lied muß viel harmloser sein, als daß es solche Tendenzen verfolgte. Daher allein ist es auch möglich gewesen, daß manche kleineren Lieder durch ein paar Verse vergrößert, und umgekehrt von längeren Liedern etliche abgeschnitten werden konnten, ohne das Lied zu entstellen. Aber auch ein Bild hat doch seine Ordnung, kraft welcher jede Figur an der rechten Stelle steht, und was in den Hintergrund gedrängt ist, nicht ebensogut auch im Vordergrund, in heller Beleuchtung dastehen dürfte. In der christlichen Wahrheit nach ihrer objectiven und subjectiven Seite gibt es doch sehr bestimmte Zusammenhänge, zwischen Grund und Folge, zwischen Handlung und Motiv; und auch das vollste, innigste Gefühl z. B. der Liebe, der Hoffnungsfreude, hat doch so bestimmte Fundamente und Objecte, daß es, indem es sich ausspricht, diese von einander sondern, sie klar auseinanderhalten, sie ordnen muß, so gut wie der melodieenreichste Tonsetzer doch nur dann ein schönes Werk producirt, wenn er die ihm in Fülle zuströmenden musikalischen Bilder geistig beherrscht, sie architektonisch ordnet. Das kann aber in unendlich manchfachen Weisen geschehen. Nehmen wir z. B. das Stegmann'sche Lied: „Ach bleib mit deiner Gnade", so sind die Güter, um deren Dableiben gebeten wird: des Herrn Gnade, sein Wort, seine Wahrheit, sein Segen, sein Schutz, seine Treue. Das ist weder erschöpfend, noch schließen sich diese Begriffe streng aus, sie könnten nicht wohl zur Partition eines Predigtthemas dienen; gleichwohl ist diese Reihenfolge eine schön geordnete; Anfang und Schluß deuten auf des Herrn Liebe als des Menschen höchstes Gut, die zuerst als Gnade uns Sündern entgegenkommt, zuletzt als Treue in ihrer Unwandelbarkeit sich bewährt; das erste Paar in der Mitte sind geistige Güter, das eine äußerlich hörbar, das andre innerlich wirkend; das andre Paar sind Wohlthaten von zugleich leiblicher Art, positiv Segen, negativ

Schutz. Jedem fügt sodann der ihm gewidmete Vers eine Motivirung bei. In ähnlicher, freier, d. h. nicht mit logischer Nothwendigkeit abgegrenzter und doch ein Ganzes darstellender Weise fügt J. J. Winkler an den Anfang: „Meine Seele senket sich hin in Gottes Herz und Hände“ die weitere negative Exposition dieses einen Gedankens: meine Seele murret nicht, sorget nicht, grämt sich nicht, klaget nicht, bis als Gegensatz dazu wieder das dem Anfang entsprechende Resultat erscheint: Meine Seel ist still zu Gott — ich bin gleichwie ein stilles Meer voll von Gottes Preis und Ehr, womit das, was im ersten Vers als ein passives Verhalten erscheint, als Ergebung, nun zur tiefsinnigen Freude und Seligkeit wird. — Oder betrachten wir das Lied von Burkhard Freystein: „Mache dich mein Geist bereit 2c.“. Dort ist, nach dem allgemeinen Aufruf zum Wachen unter Hinweisung auf die böse Zeit und deren Gefahr, als erstes das „recht Aufwachen“ durch ein negatives und positives Moment motivirt; dann folgen die verschiedenen Feinde der Reihe nach, die fortwährendes Wachen nöthig machen, Satan, Welt und Fleisch; weil aber das Wachen nur am Beten seinen Halt und Inhalt bekommt, so folgen zwei Strophen, die die Nothwendigkeit desselben in's Licht setzen; die vorletzte sofort stellt die erfreuliche Wirkung solchen Betens in's Licht, und die letzte faßt, den Inhalt der ersten Strophe noch verstärkend, das Ganze nochmals in eine Selbstparänese zusammen. — Höchst einfach, aber doch sehr richtig geordnet ist ferner z. B. das Predigtlied von Clausnitzer: „Liebster Jesu, wir sind hier“. Zuerst meldet sich die Gemeinde gleichsam im Hause Gottes, sie sagt, was sie hofft und wünscht; in der zweiten Strophe wird dies durch das Bekenntniß der eigenen Unfähigkeit begründet, und nun folgt in höherem Schwunge, gleichsam nach jenem Andante in Moll, ein feuriges Finale in Dur, das alle Glaubensfreude und Liebesfülle in vollen Accorden austönen läßt. Oft auch ordnen sich die Verse nach bestimmten Motiven für den Grundgedanken: „Ein Christ kann ohne Kreuz nicht sein“, — das wird von Schmolck zuerst damit illustrirt, daß das nun einmal als Gesetz, als Regel im

Gottesreich anerkannt werden und deßhalb gelassen ertragen werden müsse; dann kommen die einzelnen Gründe: Gott will's nicht anders haben; das Kreuz lehrt fleißig beten; es muß uns immer wecken; es lehrt die Sünde hassen; es sind nur kurze Plagen; daher schließlich der anfängliche Imperativ: laß dich's nicht betrüben, in den muthvollen Entschluß umschlägt: auch ich will ohne Kreuz nicht sein, ich will mit Christo leiden. Oder treten die Bedürfnisse, die Lagen, die Gefahren, die Pflichten des innern und äußern Lebens in irgend einer Reihenfolge geordnet, vor das Auge des Dichters; so in dem Hiller'schen Liede: „So lang ich hier noch walle ꝛc.", in dem Albrecht Adam'schen: „Ach Gott gedenke mein ꝛc.", in: „O Gott du frommer Gott ꝛc." und unzähligen andern. Wo sich das Lied vollends an eine historische Basis anschließt, da folgt es auch dem geschichtlichen Gange; z. B. in den Hiller'schen Liedern: „Bleibe, es will Abend werden ꝛc.", „Herr von unendlichem Erbarmen ꝛc.", „Einiger Mittler und ewiger Priester ꝛc.", in Angelus Silesius Passionslied: „O du Liebe meiner Liebe ꝛc.". — Ebendamit hängt aber auch die Forderung zusammen, daß eine Dichtung dieser Art, wie überhaupt alles Lyrische, ihr knappes, leicht übersehbares Maß, eine gewisse Kürze haben muß; jene endlosen Lieder, die (wie mehrere Woltersdorff'schen) auf mehr als zweihundert Strophen angewachsen sind, verlieren eben durch diese Unübersehbarkeit allen Werth, sie sind weder Fisch noch Fleisch, kein Epos und auch keine Lyrik mehr. — 3) Wichtiger aber für den poetischen Charakter ist endlich das dritte Erforderniß, daß auch im Inhalte selber das innere Auge etwas muß zu schauen haben, daß nicht abstracte Gedanken, Reflexionen, Begriffe und Definitionen, sondern eben Bilder gegeben werden, die sich der Phantasie in lebendiger Gestaltung und Farbenhelle zur Anschauung darbieten. Von ihnen darf wohl auch das einzelne Lied eine Mannigfaltigkeit enthalten, aber nur so, daß nicht das eine das andere stört oder zerstört, daß nicht zwei Bilder in einander geschoben und dadurch unmöglich werden, eine Regel, die ja gleichmäßig auch dem Redner gilt. — Die Aufgabe des christlichen Dichters, in

lebensvoller Anschauung doch nichts andres als Wahrheit vorzuführen, ist ihm dadurch erleichtert, daß nicht nur die biblische Darstellung eine ungemein concrete, anschauliche ist, sondern — was eben den innern Grund hievon ausmacht —, daß das Christenthum selbst nicht ein Begriffssystem, sondern lebensvolle Wirklichkeit ist; nicht eine neue Idee von Gott hat es gebracht, sondern Gott ist Mensch geworden; das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns, deßhalb eben konnte der Mensch seine Herrlichkeit sehen; nicht nur die Gleichnisse Jesu, sondern er selbst, seine Person und That, seine Kreuzgestalt und Auferstehungsherrlichkeit sind ein einheitliches und doch unendlich mannigfaches, immer wieder neue Seiten darbietendes Object der Anschauung; und wie damit auch den später Lebenden doch die Möglichkeit gegeben ist, sein Verhältniß zu ihnen und das ihrige zu ihm als dasselbe aufzufassen, welches zwischen ihm und den Jüngern, dem Volke xc. in den Tagen seines Fleisches Statt fand, so daß der Christ des Herrn Einzug, seine Wunder u. s. w. alles auf sich selbst beziehen, als eigenes Erlebniß anschauen darf: so erscheinen nun auch diejenigen Begriffe, die der Verstand nur abstract zu fassen weiß, wie Leben, Tod, Gerechtigkeit, Sünde u. s. w. als greifbare Gestalten, sie werden persönliche Mächte, Christus ist das Leben, Christus ist unsre Gerechtigkeit, unser Friede, unser Heil, der Tod ist, wie die Sünde, persongeworden im Satan*); und so gewinnt jede lebendige Aussprache des Christenthums, selbst wenn gar

*) Es war ein wunderlich Krieg,
Da Tod und Leben rungen;
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündet das,
Wie ein Tod den andern fraß xc. — Luther.

Tod und Leben traten in Kampf,
Ein starker Löw und ein schwaches Lamm,
Der Tod meint, er hätt' schon gesiegt,
Weil Christ der Herr im Grabe liegt xc. — Nik. Hermann.

Der Tod ist todt, das Leben lebet,
Das Grab ist selbst begraben nun xc. — Schmolck.

nicht beabsichtigt wird, poetisch zu sein, unwillkürlich durch die allenthalben hervortretenden Anschauungen einen poetischen Zug. Die Redactoren des nicänischen Symbolum haben sicherlich nicht Poesie liefern wollen, und doch ist neben den sehr unpoetischen Bestimmungen der Consubstantialität u. a. m. (die sich, im Credo in der Messe gesungen, auch curios genug ausnehmen) ein und der andere ächt poetische Zug — lumen de lumine; venturus est in gloria; cujus regni non erit finis — hineingekommen. Dieser Charakter lebendiger Anschaulichkeit fehlt denn der christlichen Dichtung selten; nur wo der Dichter allzu genau und correct dogmatische Begriffe aufnehmen oder allzu lehrhaft moralische Vorschriften versificiren wollte, ist jenes Gesetz übertreten worden; das erstere hat z. B. Laurentius Laurentii gethan in dem sonst so schönen Liede: „Du wesentliches Wort", wo die Prädicate: wesentliches Wort, selbstständiges Wort sehr wenig liedgemäß sind, wogegen derselbe Dichter in dem Liede: „Wer im Herzen will erfahren" (das ohne allen Zweifel ihm, und nicht Flittnern zugehört) die Gabe der Veranschaulichung in hohem Grade beurkundet hat. Des zweiten haben sich die Moraldichter des letzten Jahrhunderts vielfach schuldig gemacht; ein Vers wie folgender (Riga'er Ges.B. Nro. 463) war nur in dieser Periode möglich:

Tugend und Religion
Will ich nie verlassen,
Ob auch kühne Sünder schon
Sie verschmäh'n und hassen;

aber selbst die Producte dieser Gattung suchen unwillkürlich durch concretere Züge ihren blassen Wangen einige Farbe zu geben; so fährt der citirte Vers fort:

Was sie mit Gewalt und Spott
Gern vertilgen möchten,
Schützt mit starkem Arme Gott,
Nahe den Gerechten.

Die kirchliche Dichtung aber ist so voll, so allenthalben gesättigt mit Anschauung, daß wir zum Belege nur hineingreifen dürfen in ihren Schatz, um sogleich — selbst schon in den Liederanfängen — diese

Zeichen ächter Poesie zu finden. Es sei nur an folgende Stellen und Lieder erinnert:

Sieh, hier bin ich, Ehrenkönig. — Es ist ein Ros' entsprungen. — Sei willkommen, du edler Gast ꝛc. — Ich steh an deiner Krippe hier. — Geht hin, ihr gläubigen Gedanken, in's weite Feld der Ewigkeit. — Herr Jesu, Gnadensonne. — Werde Licht, du Stadt der Heiden. — Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. — Lasset uns mit Jesu ziehen. — Jesu geh voran. — Wach auf, mein Herz, die Nacht ist hin. — Zeuch ein zu deinen Thoren. — Wort des höchsten Mundes. — Ein feste Burg. — Ach Gott vom Himmel sieh darein. — Thut mir auf die schöne Pforte. — Hallelujah schöner Morgen. — Herr, öffne mir des Herzens Thür. — Wir liegen hier zu deinen Füßen. — Hier legt mein Sinn sich vor dir nieder. — Wie die zarten Blumen willig sich entfalten und der Sonne stille halten ꝛc. — Herr habe Acht auf mich. — Nur frisch hinein, es wird so tief nicht sein. — Je größer Kreuz, je näher Himmel. — O Welt, ich muß dich lassen. — Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen. — Ruhet wohl ihr Todtenbeine. — Jerusalem, du hochgebaute Stadt. — Unter Lilien jener Freuden. — Wer sind die vor Gottes Throne.

Wenn hiernach das Gesetz der Anschaulichkeit von unsrer kirchlichen Lyrik in vollstem Maße, frei auf dem Grunde der Bibel sich fortbildend, erfüllt ist: so gilt dies Lob derselben auch noch in einer speciellen Beziehung. Dem Dichter steht es zu, je nach Umständen oder Bedürfniß ein Bild mit einem einzigen Federzuge, gleichsam im Vorbeigehen hinzuzeichnen, ebenso aber auch es in's Einzelne auszumalen und dabei zu verweilen. Wie hat z. B. Knorr von Rosenroth in „Morgenglanz der Ewigkeit" das Bild des strahlenden Morgens auf die verschiedenen Seiten des geistigen Lebens überzutragen und an diesen durchzuführen gewußt! Aber erstlich muß die Lyrik im Gegensatze zur Epik überhaupt kleinere Maße nehmen, wovon oben schon die Rede war; und zweitens muß auch wo möglich jede Strophe, so genau sie auch in's Ganze passen mag, doch für sich ein Ganzes sein. Das wird nöthig gemacht durch die Art des Gesanges, sofern sich für die lyrischen Dichtungen die musikalische Bearbeitung darin festgesetzt hat, daß dieselbe Melodie zu allen Strophen gesungen wird, also jede derselben auch relativ ein Ganzes vorstellen muß mit Anfang und Ende, wie die Melodie. Das ist nun freilich kein Grund, der im Wesen der Poesie selber läge; und wir müßten hier einen

spätern Satz anticipiren, daß die Gemeinde nur Lieder singen lernen kann, deren Melodie die angegebene Beschaffenheit hat; sogenannte durchcomponirte Lieder, die ohnehin erst der modernen Zeit angehören, würden sowohl das musikalische Vermögen der Masse übersteigen, als auch einen das Wesen des Chorals aufhebenden Wechsel in Tempo und Tonart der Musik hervorrufen. Aber auch abgesehen hievon liegt es eben in dem Gegensatze des Lyrischen zum Epischen und Dramatischen, daß es auf einen Wurf immer ein Ganzes, aber darum ein kleines Ganzes producirt; und dem geistlichen Lied ist das um so natürlicher, je mehr es (wovon erst im nächsten Abschnitt die Rede wird) volksthümlich ist und sein soll, das Volk aber — wie es im Erzählen keine Perioden, sondern nur einfache Sätze kennt, denen auch die biblische Satzbildung durchschnittlich entspricht — nur kleinere, abgerundete Gesätze liebt (gebraucht es doch für einen Liedervers überhaupt dieses alte Wort im Diminutivum); überdies ist bekannt, daß unsre deutschen Kirchenlieder in ihrer ältesten Gestalt sich an das kyrie eleison anschloßen, das alsdann als Refrain jeden Vers abschloß und dadurch jedem eine gewisse Selbstständigkeit gab. Es ist deßhalb ein Fehler, wenn zwei Strophen (wie in „Eins ist noth" Vers 3. und 4.) als Vordersatz und Nachsatz verbunden sind, ein Fall, der aber factisch äußerst selten im Kirchenliede vorkommt.

III. Das dritte Prädicat, welches wir der ächten kirchlichen Poesie zuerkennen, das der Angemessenheit, liegt zwar dem Redner als Pflicht viel näher, als dem Dichter; denn jener hat immer ein bestimmtes Auditorium vor sich, und die Rede dient irgend einem Zwecke, nach dem sie sich zu richten hat; der Dichter dichtet zunächst nur, weil er dichten muß, er singt sein Lied für sich; das Gelegenheitsgedicht ist bekanntlich nicht die classische Gattung von Gedichten, und auch unter den geistlichen Poesien sind durchschnittlich die für einen bestimmten Zweck verfertigten geringeren Werthes; Philipp Nicolai hat, als er seinen Auferstehungshymnus dichtete, an kein Publicum gedacht, das ihn singen sollte, und Paul Gerhardts Lieder

sind nicht von ihm zu Kirchenliedern bestimmt worden. Deßhalb könnten wir zweifeln, ob das, was wir unter Ziff. III. zu sagen haben, nicht in ein folgendes Capitel, nemlich in das vom kirchlichen Gebrauche der schon vorhandenen Lieder gehört; dem Dichter wollen wir keine Vorschriften geben. Allein so ist's auch nicht gemeint; wir müssen, um alle Merkmale der kirchlichen Dichtung rein objectiv zu beleuchten, doch schon hier einiges Allgemeine in Betracht ziehen. Kirchenlied ist nemlich doch immer nur ein solches, das sich als geistliches Volkslied und noch bestimmter als gottesdienstliches Lied ausweist. Also muß es a) dem Ohre, dem Munde, dem Herzen des evangelischen Volkes, und b) dem Cultus angemessen sein.

a. Das erste Erforderniß ist zwar zum großen Theile dann schon miterfüllt, wenn dasjenige zutrifft, was wir über die Wahrheit (namentlich die subjective) und über die Schönheit des Liedes gesagt haben. Aber erstlich ist noch nicht alles, was christlich wahr und schön ist, auch schon populär; es muß also, was oben über die Klarheit und Verständlichkeit, über den Gebrauch von Bildern u. s. w. gesagt ist, dahin noch schärfer bestimmt werden, daß es volksthümlich sein muß, weil die Gemeinde populus Dei, also Volk ist. Wie dies einerseits den Dichter beschränkt (daher z. B. Novalis Lieder nie populär sein werden), so gibt es ihm auch andrerseits eine größere Licenz in Bezug auf die Kräftigkeit, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Was den Aufklärern nach ihrem Begriffe von Popularität unpopulär schien, weil es ihrem Schul- und Büchergeschmack, also ihrer verkehrten Vornehmheit und Gebildetheit viel zu kräftig war, das eben war um seiner Kräftigkeit willen populär. Wir dürfen nur nebeneinander stellen, wie es Kraz (Gesangbuchsnoth in Würtemberg ꝛc. 1838. S. 26) gethan hat:

Liebe, die mich hat gebunden
An ihr Joch mit Leib und Sinn,
Liebe, die mich überwunden
Und mein Herze hat dahin ꝛc.

mit der Modernisirung:

Liebe, die du überwunden
Was der Menschheit schrecklich schien,
Liebe, die mich hat verbunden,
Stets der Sünden Dienst zu flieh'n ꝛc.

oder (ebendas. S. 29):

Herr zermalme, brich und reiße
Die verboste Macht entzwei ꝛc.

modern:

Fördre in uns dein Geschäfte,
Mach uns, Herr, vom Irrthum frei ꝛc.

und Jeder wird sogleich sehen, auf welcher Seite die falsche und auf welcher die wahre Popularität, wo die Schwäche und wo die Kraft ist. Ein gewisses aristokratisches Element, das freilich nicht mit Händen gegriffen werden, aber doch keinem gesunden Auge entgehen kann, ist auch die Ursache, warum z. B. von Spitta so viele an sich treffliche Dichtungen nie zu Kirchenliedern werden können; wir greifen zum Beweise nur z. B. folgende Strophen heraus:

Der Mensch hat bange Stunden,
Viel unverstand'nen Schmerz,
Wenn er dich, Herr, gefunden,
Versteht er erst sein Herz.
Wenn er dich hat gesehen
In deiner Wahrheit Glanz.
Kann er sich erst verstehen
In seinem Irrthum ganz.

O das ist große Güte,
Anbetungswürd'ge Huld,
Du führst uns zu Gemüthe
Erst dann recht unsre Schuld,
Wenn wir den Sündentilger
In dir zugleich erkannt,
Und bei dir für uns Pilger
Ein Ziel und Vaterland.

Hören kann eine ordentlich geschulte Gemeinde solch einen Vers ganz wohl, wenn etwa ein Prediger ihn in seine Rede einflicht, aber selber ihn singen kann sie nicht. Zweitens aber ist der Unterschied

der Zeiten und des Zeitgeschmacks denn doch auch für unsern Gegenstand nicht zu übersehen. Wohl hat dem Volke das Alte einen viel dauernderen Werth, als den gebildeten Ständen; das Volk liebt seinen Habermann, seinen Arndt, seinen Scriver, seinen Stark zu einer Zeit wie zur andern, während die Gebildeten, wenn sie überhaupt geistliche Nahrung suchen, auch darin ihre Mode haben. Und das Kirchenlied, das nicht für einen Bruchtheil des Volkes, sondern für die Gemeinde, für die Nation als christliches Volk da ist, hat es auch in dieser Beziehung mit dem Volke zu halten, zumal wenn sich herausstellt, daß eine Menge Wörter, Wortformen und Constructionen, die der verdorbene Geschmack einer heruntergekommenen Generation für ungebildet, für incorrect hielt, vielmehr ihre sehr gute sprachliche Berechtigung, ihre sprachliche Schönheit haben. (Z. B. die Form: Vater mein, Herze dein 2c.; dann: gepreist; zugericht't; überhaupt auch das Wegfallen des e in dein' Gnad; Ein' feste Burg; weil nichts Gemeinres ist, denn Sterben 2c.; lieben Christen gmein; jetzt man in der Krippe findt u. s. f. ist eine härtere, aber unsrer Volkssprache stets noch zugehörige Form. So ist auch der Adverbialendung seliglich, ewiglich nichts anzuhaben, da diese genauere Bezeichnung des Adverbiums im Unterschiede vom Adjectivum sogar eine jener Bereicherungen der Sprache ist, dergleichen das moderne Deutsch gegen dem Mittelhochdeutschen so viele aufgegeben hat. In dieser Beziehung muß das Sprachstudium (das ja etwas anderes ist, als was man in den Schulen als Sprachlehre betrieben) für Vieles erst den Sinn öffnen und schärfen, und er wird sogar Wohlgefallen an Formen haben, die der Weichlichkeit der Aufklärer ärgerlich waren. Dazu kommt aber noch ein andrer Gesichtspunct, auf den ebenfalls Kraz a. a. O. S. 18 aufmerksam macht, daß auch bei andern Völkern die religiösen Gesänge der Priester etwas Alterthümliches gehabt haben, da diesem schon an sich etwas Feierliches beiwohne; wir erklären uns diese thatsächliche Erscheinung daraus, daß das Alterthümliche eben dem Modernen, was mit der Tagessitte kommt und geht, sich als etwas Dauerndes, in sich mehr Bestand Habendes,

aus einer gewissen Ferne Kommendes und doch Einheimisches zu fühlen gibt. Endlich finden sich auch manche Ausdrücke und Wendungen, die wir objectiv nicht für passend oder schön erklären können, die aber, aus des Dichters eignem Bewußtsein, aus seiner edlen Einfalt heraus begriffen, wenigstens keinen störenden Einfluß üben. So die Stelle in Gerhardts Passionslied: O Welt sieh hier dein Leben ꝛc.:

Ich bin, mein Heil, verbunden
All' Augenblick und Stunden
Dir überhoch und sehr.

Das „sehr" lautet schwach, prosaisch nach dem viel stärkeren Ausdruck „überhoch"; gewiß aber hat der Dichter nicht nur als Flickwort jenes hinzugesetzt, sondern er will eben die Fülle, die Inbrunst seiner Dankbarkeit zwiefach ausdrücken, und da macht ihm jenes rhetorische Mißverhältniß kein Bedenken. Gerade die Naivetät solch einer Stelle verleiht ihr einen gewissen Reiz, daß wir sie gar nicht anders haben möchten. — Aber die Wahrheit dieser Sätze enthebt uns nicht der Sonderung zwischen dem, was wirklich unter diese Kategorien fällt und darum unantastbar ist, und zwischen solchem, was auch an der alterthümlichen, an der classischen Dichtung doch nur ein schlechtes Anhängsel der Zeit ist und darum einer andern Zeit widersteht. Den Anstoß, den unser Jahrhundert an verschiedenen Stellen in alten Liedern genommen hat, darf man nicht in Bausch und Bogen als Ausfluß eines verdorbenen, verweichlichten, unkirchlichen Zeitgeschmacks bezeichnen, dem in keiner Weise nachgegeben werden dürfe. Erstlich ist es nun einmal ein entschiedener Forschritt gewesen, den die deutsche Poesie mit Opitz gemacht hat, ein Erwachen höheren Formensinnes, schärferen Gehörs, so daß wir seitdem die Sprachhärten der vorangegangenen Periode nur noch bis zu einem bestimmten Puncte ertragen können. Wortbildungen wie „ermürdt" (statt ermordet, in Sebald Heyds: O Mensch bewein dein Sünde groß, Vers 2); gebrist statt gebricht (in Johs. Zwick's Vaterunserlied); „so bin ich doch bei Christen" als Dativ von Christus (in Paul Flemmings Reiselied); „von ganzem Herzn ihn preisen" (in Nun lob mein Seel ꝛc.); „Herr

Christ, der einig Gotts Sohn", (Cnöpken); B'gier, Kön'g u. dgl. ebenso die vielen falschen Reime gehen schwer ein in unser Ohr und schwer uns aus dem Mund; auch die vor Opitz übliche bloße Zählung der Silben anstatt der Messung und Wägung derselben, die uns in manchen Liedern allerdings wenig stört, ist in andern unerträglich. Zweitens hat zumal das 17. Jahrhundert eine Masse fremder Wörter in das Deutsche eingeführt, die nun auch in den Liedern vorkommen, und wenn ihr Gebrauch schon in der Predigt (wo er leider heutzutage wieder um sich greift), ein ebenso heilloser Ungeschmack als eine Verleugnung deutschen Sinnes und Gefühles ist, so ist vollends in einem deutschen Kirchenlied ein undeutsches Wort abscheulich. Einzelne Wörter müssen wir freilich wohl zulassen, wie „Gott sitzt im Regimente" — auch der lutherische Katechismus kennt ja, als etwas zum täglichen Brod gehöriges, „gut Regiment"; etwa auch Port („und kommen in den Friedensport"), weil Hafen auch nicht liedmäßig klingt. Nicht aber Polizei im Sinne von Staat und Staatsordnung, Formirer für Schöpfer, Bildner; Consorten (in „Wachet auf., ruft uns" rc. Vers 3), „unser Advocat", als Preisname für Christus (in Schmolcks Pfingstlied: Schmückt das Fest mit Maien). Vollends unerträglich ist die Zinzendorf'sche Sprachmengerei („wozu ein auserwählt Gemahl natürlich incliniret", Br. G.B. Nr. 2104, 2. formiret und inculciret 2112, 9. Phantasien 795. O du weiser Potentat! 835. Grund-Ideen des Sünderwesens; simple Beugung 2112, 7.) Läßt doch Zinzendorf 856 das Wort Philosophie singen, was nicht besser lautet, als wenn in Michael Hahn'schen Liedern das Wort Circumferenz (jambisch oder dactylisch scandirt) vorkommt. Erdmann Neumeister singt in einer Nachbildung von „Erhalt uns Herr bei deinem Wort":

Gib daß unser Lebenslauf
Von Herzen fromm und nie dabei
Kein pietistisch Wesen sei.

Ein Abendmahlslied im Straßburger Ges.B. v. 1720, Nr. 62 sagt:

Der Tisch ist schon gedeckt,
Die Himmels-Musikanten

Die stimmen allbereit
Ihr heilig, heilig an ꝛc.

Ein Adventslied ruft: Frohe Post, der Heiland kommt ꝛc. Drittens aber haben es die zwei ersten Jahrhunderte der evangelischen Kirche, wie in der Predigt, so auch im Liede nicht genau damit genommen, Ausdrücke zu gebrauchen, die unser difficileres Anstands-Gefühl verletzen. Das Wort verliebt, das bei den Mystikern und Zinzendorf von der Seele gegenüber von Christus gebraucht wird, die Anrede: allerliebster Schatz (z. B. Br. G.B. Nr. 791) ist wegen der profanen Reminiscenz, abgesehen von der Unrichtigkeit des Bildes selber, verwerflich. Welche Verirrung des Geschmacks ist es vollends, wenn Gottfried Arnold (Minnelieder S. 12) sagt:

Sollte dieses nicht Schwängerung heißen,
Wie Feuer durchglüht das kälteste Eisen ꝛc.

Komm, schwängre mich, Liebe, durchfließe die Kräfte,
Und flöß mir ein lieblich die göttlichen Säfte ꝛc.

Und ebendaselbst S. 8:

O hitz'ge Lust, o keusches Bett,
Darin mein Lieb mich findet ꝛc.

Mag man auch der mystischen Inbrunst noch so viel zugestehen, solche Contemplationen müssen der Gemeinde fern bleiben. Ebenso das nicht seltene Bild, daß Jesus die Seele säuge (z. B. bei Angelus Silesius [Rosenthal I. S. 146 f.]: „Er küsse mich mit seines Mundes Kuß und tränke mich mit seiner Brüste Wein"; „Wie süß ist es bei dir zu sein und kosten deiner Brüste Wein" — ein höchst widerliches Bild, das dadurch um nichts besser wurde, wenn man es in erbaulichen Kupferstichen auch noch fürs Auge veranschaulichte.) Anderer Art sind rohe Wörter wie: „Ade verfluchtes Thränenthal" (Andreas Gryphius); „O Fleisch, du Madenaas" (Meyfart). „Aus der Lüste ihren Eiterstöcken setzt's auch noch Flecken." (Zinzendorf, Br. G.B. 2112, 8.). Das Augsburger Ges.B. von 1782 enthält sogar in einem Adventslied (Liebste Seele, tritt herfür) die Verse:

Nimm den Besen wahrer Buß,
Es sei ferne der Verdruß,
Deines Herzens Sündenhaus
Bald damit zu kehren aus.
Dann allwo der Laster-Wust
Und wo geile Fleischeslust
Sich befinden, da ist fern
Der geliebte Morgenstern.

Unbrauchbar, weil wir einen andern Sinn damit verbinden, der auch dem Kundigen doch eben vor die Seele tritt, sind die Ausdrücke: „O wie so niederträchtig kommst du Herr Jesu Christ"; „Diesen Abtritt, den ich thu in die Erde nieder". (S. Weis Kirchenlied S. 48.) Unangemessen durch allzustark sinnliche Vorstellung ist das Bild: „Du riechest so kräftig, so gut" ꝛc. (Br. G.B. 383.) — Wir haben nichts dagegen, wenn dem Satan alles mögliche Schlimme nachgesagt wird, aber von seinem „Stank und Mist" zu reden oder gar zu singen, ist nur in der Atmosphäre sehr massiver Vorstellungen möglich, einem gebildeten Volke aber niemals.

Zur Volksthümlichkeit müssen wir es endlich rechnen, daß so viel möglich der Sinn einer Verszeile (und noch mehr einer ganzen Strophe) auch immer mit der Verszeile sich relativ abschließt, also nicht durch den Schluß einer Zeile und den Anfang einer neuen die Einheit des Sinnes zerrissen und dadurch das Verständniß erschwert wird. Das ist nicht in der pedantischen Weise zu verstehen, als müßte jede Verszeile eine Sentenz sein, nach welcher eine Pause gemacht, ja mit welcher nach Belieben geschlossen werden könnte. Aber es gibt eine logische Vertheilung der Satztheile, die, wie an sich schon um der Klarheit und Natürlichkeit willen die beste, so auch die allein populäre ist. Ganz dieser Regel gemäß ist z. B. die Strophe gebaut: Womit soll ich dich wohl loben ꝛc. Die dritte Zeile spricht zwar blos die Bitte aus, daß Gott zu unsrem Lobgeschäft uns etwas von oben, also einen Beistand sende; erst die folgende Zeile sagt, was für einen, nemlich des heil. Geistes Kraft, aber diese Trennung zwischen der Bitte und dem erbetenen Object stört den Sinn nicht, es ist kein Zerreißen, sondern ein Fortschritt vom Allgemeinen zum Be-

sondern, vom Unbestimmten zum Bestimmten. Ebenso verhält sich Zeile 5 und 6. Dagegen ist es in dem so schönen Ergebungsliede von Ingolstetter „Ich bin in dir mein Gott zufrieden" wahrhaft schade um den seiner Gedankenanlage nach so trefflichen Vers 2, wo die Antwort: „Ich will", den Anfang einer Zeile, und die neue Frage: „Soll ich in Mangel sein" den Schluß derselben Zeile macht, worauf die folgende Zeile wieder mit der Antwort auf diese anhebt, aber zugleich eine neue Frage enthält. Was erst einiger Kunst des Declamirens bedarf, um nicht sinnlos zu werden, ist nicht populär; der Sinn muß durch den Rhythmus und Strophenbau nicht verdeckt, sondern im Gegentheil gerade durch diese Formen dem populären Verstande auf den ersten Blick erkennbar gemacht sein.

b. Was nun schon dem christlichen Privatgefühl, wenn wir so sagen dürfen, nicht zusagt, das kann selbstverständlich auch für den Gottesdienst nicht angemessen sein. Zwar bewirkt auch hier wieder der Unterschied der Zeiten einen Unterschied des Geschmacks. Als man im Sonntags-Gottesdienst noch die ganze Procedur einer Excommunication (vgl. des Vfs. Past.Th. 2. Aufl. S. 227.) vornahm, ohne an dem Contrast solch unerbaulicher Scene mit dem Zwecke der Feier und Erbauung Anstoß zu nehmen, da war auch in den Liedern, wie in den Predigten, Vieles möglich, was jetzt, und mit Recht, Aergerniß geben würde. Aber nicht nur an diesem Orte ist das Unangemessene zu suchen, sondern noch in anderer Weise haben die Aufklärer sich desselben schuldig gemacht, ganz begreiflich, weil ihnen die Idee des Gottesdienstes völlig abhanden gekommen war und sie, neben einiger Rührung, doch überall belehren, auch im Gesange die Kirche zur Schule machen wollten. Das führte, wie in Predigten, so auch in den Liedern, die man jetzt für die Kirche machte, jene moralischen, zum Theil auch blos anthropologischen und sogar physikalischen Auseinandersetzungen in Versen herbei, die am meisten Zorn und Spott gegen sich hervorgerufen haben. Ganz abgesehen davon, daß es diesen Betrachtungen über Pflicht, Mensch und Natur an allem christlichen Geiste mangelte, also von ihrer rationalistischen

Flachheit, und ebenso abgesehen von der höchst prosaischen Auffassung und Gestaltung derselben war es schon ein ungeheurer Mißgriff, solche Dinge für den Gottesdienst zu bestimmen. Es kann eine religiöse Natur- und Selbstbetrachtung geben, die auch für die Poesie einen guten Stoff darbietet; und die Moral ist an sich keineswegs unpoetisch, Größeres und Schöneres gibt es ja nicht in der Welt als christliche Gesinnung und christlichen Wandel; es glänzt ja der Christen inwendiges Leben, und das auswendige ist einerseits ein fortwährender, aber zu sicherem Siege führender Kampf, andrerseits ein Gewebe von Gottes Hand gewoben; solch ein Object zu schildern, es zu preisen, es betend oder bekennend auszusprechen, das ist so gut poetisch als irgend etwas. Solche Morallieder — wie O Gott du frommer Gott 2c.; Das was christlich ist zu üben 2c.; Geduld ist euch von Nöthen 2c.; Wohl dem, der richtig wandelt 2c.; Unter jenen großen Gütern 2c. — die irgend einen Kernpunct christlichen Lebens ins Licht setzen, oder die auch den tiefen Ernst und die volle Weite der Aufgabe aussprechen, deren der Christ als seiner Lebensaufgabe sich bewußt ist, können ebensoviel Poetisches enthalten, als in den schwungvollsten Hymnen Unpoetisches Raum hat. Unangemessenes dagegen liegt alsdann vor, wenn diejenigen Dinge, welche besungen werden, die Worte, womit sie bezeichnet werden, in die festliche, gottesdienstliche Stimmung, in den gehobenen, sabbathlichen Ton der Feier nicht hineinpassen, weil sie an Zustände, an Vorkommnisse erinnern, durch deren bloße Nennung man in die gemeinste Alltagswelt versetzt wird. Je mehr ein Lied schon durch seinen Gegenstand, und dann durch die Specialisirung desselben, solche Reminiscenzen hervorruft, um so unbrauchbarer ist es als Kirchenlied. Da lese man z. B. das Mäßigkeitslied, das Weis K.L. S. 30 anführt:

Laß mich an deinen Gaben
Dann, o mein Gott, mich laben,
Doch nie zu meinem Schaden
Mich damit überladen.
Mit Mäßigkeit genommen
Wird mir mein Mahl bekommen 2c.

Solche Betrachtungen mag ein für seine Gesundheit besorgter Spießbürger vor und nach Tisch anstellen, eine den Sonntag in Gottes Haus feiernde Gemeinde nimmt solches Zeug nicht in den Mund. Gleiches Urtheil trifft alle die Lieder gegen Spielsucht, gegen das Fluchen u. dergl. Laster; daß eine Strophe, wie in Gellerts Keuschheitslied: Der Wollust Reiz 2c.

Vers 13. Wie blühte nicht des Jünglings Jugend!
Doch er vergaß den Weg der Tugend
Und seine Kräfte sind verzehrt.
Verwesung schändet sein Gesichte,
Und predigt schrecklich die Geschichte
Der Lüste, die den Leib verheert.

nicht kirchlich singbar ist, fühlt Jeder. Und selbst von dem einst so vielfach in die Kirchengesangbücher aufgenommenen Liede: Keuscher Jesu, hoch von Adel 2c. müssen wir das Gleiche sagen. Bei Versen wie der dritte:

An der Blüthe der Jungfrauen
Läßt sich nichts Unreines schauen,
Denn wenn sie schon schwanger heißt,
Ist es doch vom heil'gen Geist,

wird jeder, der nicht gedankenlos mitsingt, verstummen. Solche Dinge sind ja an sich rein und stehen in Bibel und Dogma am rechten Ort, aber sie sind nicht zum Singen da. Schon das Prädicat keusch für Jesus widerstrebt einem feineren Gefühle; die Schrift gebraucht dieses Wort nicht, beruft sich auch, wo sie von der Keuschheit spricht, nirgends auf Jesu Vorbild; in dem *ἀμνὸς ἄμωμος καὶ ἄσπιλος* 1 Petr. 1, 19. ist dieses Moment eingeschlossen, aber nicht ausgesprochen. (Das neue pfalzbayerische Gesangbuch, Speier 1859, hat das obige Lied noch aufgenommen, aber wohlgethan, es stark zu kürzen. Jakob Baumgarten, † 1722, hat das Lied gemacht, um über das 6. Gebot ein Lied zu haben, und wenn einmal überhaupt dieses Gebot besungen sein soll, dann freilich hat er möglichst Gutes geleistet.) Wie schlecht stünde es einer Gemeinde an, das Lied von Angelus Silesius (S. Rosenthal I. S. 271) zu singen: Du keusche Seele, die du mich 2c., wo schon das fast in jeder Zeile sich

wiederholende Wort keusch ebenso unangemessen ist als die Bilder von „keuscher Brunst“, oder daß Jesus sein Lusthaus in der Keuschheit habe. — Was soll man sofort sagen, wenn das Rigaer Gesangbuch von 1810 ein „Lied einer Jungfrau“ enthält, unter andrem mit folgender Strophe:

Winkst du zu höhern Pflichten mir,
So gib, daß weis' ich wähle;
Den ich erkor, gefall auch dir,
Er lieb auch meine Seele.
Laß seines Hauses edle Zier
Mich werden, Gott, laß ihn in mir
Die beste deiner Gaben
Fürs Pilgerleben haben.

Oder, wie noch viel schöner ein Göttinger Gef.B. von 1788 die erste Hälfte der Strophe, wahrscheinlich original, gibt:

Schickst du einst einen Freund für mich,
So gib, daß ich ihn wähle;
Er sei ein Christ und fürchte dich,
Und lieb auch meine Seele.

Das ist zwar keine gemeine Reminiscenz; aber wird nicht irgend eine Dirne, wenn sie im Kirchstuhl sitzend diesen Vers in ihrem Gesangbuch findet, dadurch sich berechtigt achten, mehr an einen vorhandenen oder gewünschten Liebhaber, als an Gott zu denken? Nicht viel geschmackvoller ist es freilich, wenn das Eßlinger Gef.B. von 1746 unter Nr. 699 ein Lied gibt mit der Ueberschrift: „Anrede sterbenden Frauenzimmers an ihr Geschlecht“, wo der weiblichen Eitelkeit durch Schilderung der Metamorphose, die der Tod mit der Schönheit vornehme, in theilweise eckelhafter Art entgegengearbeitet wird, bei diesem Contrast aber eben die Schönheit selbst auch in manchfachen Zügen (Der zarten Schläfe weißer Glanz 2c. Der Wangen Milch und Blut, der klaren Augen Gluth u. s. w.) in Erinnerung gebracht und nun besungen wird, wie alles das „faulen Würmern zum Confect, zum süßen Aas und Raube“ werde. — Ebensowenig Takt verräth ein ostfriesisches Kirchen-Gesangbuch vom J. 1825, das im Hannöver'schen noch im Gebrauch sein soll, welches Nr. 721, mitten

unter den Liedern über Kinderzucht und für die Jugend auch eines über die Schutzblattern bringt, worin sich neben Anderem Folgendes findet:

Vers 3. Auch die Seuche ist verschwunden,
Die mit Eiter und mit Wunden
Tausend in die Gruft gebracht,
Die in glüh'ndem Schmerz die Sinnen,
Wie im Tiegel, ließ zerrinnen,
Manches Auge deckt mit Nacht.

Vers 4. Ihrer Wuth nicht hingegeben
Ist nunmehr der Menschen Leben,
Rettung ist uns nun bekannt.
Du hast uns das Thier geschenket,
Das mit seiner Milch uns tränket,
Das die Seuche schnell verbannt.

Vers 5. Dank dir, unsrer Kinder freuen
Wir uns nun, denn sie gedeihen
Wie an Schönheit, so an Kraft.
Das hast du uns, Gott, geschenket,
Der in Eiter Heilung senket,
Der aus Krankheit Leben schafft.

Vers 6. Wehr' dem blinden Aberglauben,
Der uns will den Segen rauben,
Den du uns hast zugedacht.
Ist es recht, das übersehen,
Ist es Dank, das zu verschmähen,
Was du uns zum Heil gemacht?

Von anderer Art ist die Unangemessenheit, wenn irgend eine poetische Wendung zwar an sich berechtigt ist, aber der Stellung und Stimmung einer Christengemeinde im Cultus nicht entspricht. Ein Dichter, wie Peter Uz, hat das Recht, das Tagesgestirn mit der Apostrophe: „O Sonne, Königin der Welt“ ꝛc. anzureden; aber wenn eine Gemeinde am Osterfest die Ostersonne ansingen soll, wie in Spittas Lied: Wandle leuchtender und schöner ꝛc. so ist das ein Verstoß gegen das kirchliche Decorum, und sehr verschieden davon, wenn etwa das „Laß dein Trauern, Magdalene“ (Original: pone luctum, Magdalena, von Daniel ins 15. Jahrhundert verlegt, in dem von Moll bevorworteten Hymnarium dagegen als Jesuitenpoesie

angegeben) der Gemeinde in den Mund gelegt würde; wiewohl auch letzteres sich eher zum Text für eine österliche Kirchenmusik eignete. — Wir müssen freilich zugeben, daß das Kriterium der Angemessenheit ein ziemlich subjectives ist, wie auch im Leben für das Angemessene des Verhaltens eine allgemeine Formel nicht aufgestellt werden kann, sondern eben, um in jedem einzelnen Falle das Rechte zu treffen, dasjenige nöthig ist, was man Takt heißt. Im Zweifelsfalle ist es aber immer das Sicherere, etwas, was auch nur von einer Seite betrachtet unangemessen erscheint, zu vermeiden, als etwas Störendes in den Moment der Feier eindringen zu lassen. Das aber führt uns bereits auf einen weiteren Gegenstand der Hymnologie, nemlich den praktischen Gebrauch, der nun von der geistlichen Poesie für die Kirche gemacht wird. Wir beschränken uns in dieser Hinsicht auf das eigentliche Gemeindelied; was von den Texten für Kirchenmusik zu sagen ist, wird besser und kürzer erst mit dieser selbst besprochen.

4.

Eine Theorie des Kirchenliedes kann nicht Regeln aufstellen, wie die Homiletik oder Katechetik und andere praktische Disciplinen; predigen und katechisiren sind Thätigkeiten, zu denen der Pastor amtlich verpflichtet ist und die er, weil er sie einmal vollziehen muß, nun auch recht vollziehen lernen soll. Zu dichten ist kein Mensch verpflichtet, wenn gleich subjectiv die vorhandene Dichtergabe auch einen Beruf, eine Verpflichtung zu ihrer Ausbildung (biblisch zu sprechen das *ἀναζωπυρεῖν τὸ χάρισμα τοῦ θεοῦ* 2 Tim. 1, 6.) in sich schließt. Wenn wir daher im Vorigen die der kirchlichen Poesie nöthigen Eigenschaften entwickelt haben, so war der Sinn nicht der, daß nun, wer für die Gemeinde ein Lied verfertigen wolle, hiernach verfahren müsse; diejenigen Lieder, die expreß für den Gottesdienst gedichtet worden, sind, wie oben bemerkt, weit nicht immer die besten gewesen, wogegen eine Menge unsrer trefflichsten Gemeindelieder von ihren Verfassern nur für sich, nur um ihrem eigenen Dichtertriebe zu

genügen und um mit dieser Gabe ihren Herrn zu ehren, gemacht worden sind. Ein reicher Vorrath, das Erbe vieler Jahrhunderte, liegt bereits vor; er ist ein Stück derjenigen Ausstattung, die die Kirche des Herrn von ihm empfangen hat; da aber diese Ausstattung weit umfangreicher ist, als der gottesdienstliche Zweck erfordert, da auch weit nicht alles christlich-Poetische, nicht einmal alles wirklich Werthvolle speciell für jenen Zweck sich eignet, so muß die Kirche eine Auswahl treffen, um das für den Cultusgebrauch Erforderliche und Geeignete auch wirklich in Gebrauch zu setzen; an diesem Punct wird also die Theorie des Kirchenliedes zu einer Theorie des Gesangbuches, wie anderwärts die Theorie des Gebets zu einer Theorie der Liturgie wird. Die Fragen, die uns hier vorliegen, sind folgende; 1) Wer hat jene Auswahl zu treffen? Wie entsteht ein evangelisches Gesangbuch? 2) Welches sind die Grundsätze, nach welchen die Wahl vollzogen und die Texte festgestellt werden? 3) Welches ist die richtige Anordnung eines evangelischen Gesangbuchs?

1. Die erste dieser Fragen ist mehr kirchenrechtlicher als hymnologischer Natur; auf die kirchenrechtliche Seite gehen wir hier um so weniger ein, als diese weit über den Gegenstand der Hymnologie hinausgreift; ob ein Fürst, ob ein Consistorium, ob eine Synode das Recht habe, einem evangelischen Lande ein Gesangbuch zu geben, beziehungsweise aufzunöthigen, das hängt mit Verfassungsfragen zusammen, die uns hier nicht angehen. Die Hymnologie hat nur dasjenige zu bestimmen, was sich gleich bleibt, ob die eine oder die andere jener Gewalten formell die Veranstaltung zu einem Gesangbuche trifft. Bekanntlich war es in der Reformationszeit kein Fürst, kein Consistorium, das den Gemeinden Gesangbücher gab; die Buchdrucker druckten (zuerst auf fliegenden Blättern, wie jetzt noch Volksgesänge verbreitet, z. B. auf Märkten verkauft werden) einige Lieder zusammen, so kamen sie in des Volkes Hände, das sie von Mund zu Mund singen lernte und in der Kirche, ohne ein Buch in der Hand zu haben, frischweg anstimmte. Erst als einerseits die Zahl der Gesänge wuchs, und andrerseits die kirchlichen Dinge, zumal die gottes-

dienstlichen Acte durch die sich bildenden Kirchenregimente fester geordnet wurden, überließ man auch die zu gebrauchenden Lieder nicht mehr dem Zufall, sondern ordnete Sammlungen von Amtswegen an (so in Württemberg zuerst 1582 von Herzog Ludwig; in Berlin, wie wir aus Bachmanns Vortrag über die Gesangbücher Berlins [1857] sehen, haben die lutherischen Gemeinden sogar erst 1640 ein solches erhalten.) Allein auch bis dahin schon war es doch nicht bloße Buchdrucker-Industrie, sondern, wie die erste Wittenberger Sammlung 1524 (8 Lieder enthaltend) von Luther, das Straßburger von 1560 von Bucer redigirt war, so waren es die Namen bedeutender Männer, die einstweilen diejenige Auctorität ausübten, welche hernach den Kirchenregimenten zustand. Darüber kann nun kein Zweifel obwalten, daß in festen, geordneten Zuständen nur das Kirchenregiment ein Gesangbuch zum Cultusgebrauch zu bestimmen oder herzustellen befugt ist; was für alle Gemeinden einer Landeskirche und alle Gemeindegenossen zu öffentlichem Gebrauche dienen soll, das darf nicht Privatarbeit sein, abhängig vom Privatgeschmack.*) Es kommt auch hier der Charakterzug der evangelischen Kirche in Geltung, wornach sie nicht die einzelnen Gemeinden nach Independenten-Weise isolirt, aber ebensowenig auch die nationalen und provinciellen Grenzen nach katholischer Art ignorirt, sondern, mit Festhaltung der alle evangelischen Kirchen umschließenden Geistes-Einheit, doch die engere kirchliche Einheit, d. h. die Einheit des Kirchenregiments, des kirchlichen Ceremoniels und darum auch der Liturgie und des Gesangbuchs mit der territorialen, d. h. mit der Volkseinheit zusammenschließt. Es muß zwar, gleich dem übrigen kirchlichen Leben,

*) Sehr bezeichnend für die Heillosigkeit so vieler Zustände der englischen Kirche ist es, daß — wie selbst ein Verehrer dieses Zwitterdings zwischen katholischem und protestantischem Kirchenthum, Oesterley in seiner Schrift: „Der Gottesdienst der englischen und der deutschen Kirche", Göttingen 1863, nicht verschweigt, S. 22 — dort fast jede Kirche neben dem allen gemeinsamen Prayer-book noch ihr eigenes Hymnenbuch hat, das die einzelnen Geistlichen herausgeben und zum Besten ihrer Privatcasse ihren Gemeinden aufnöthigen. Also auch hier der Mammonsdienst, der eigentlich doch der Haupt-Cultus jener auf ihre Kirchlichkeit so hochmüthig eingebildeten Nation ist.

so auch im Gesange der Gemeinde einen Grundstock von Liedern (und Melodieen) geben, der der gesammten evangelisch-lutherischen (allmählich ja sogar der gesammten evangelischen) Kirche gleicher Zunge gemeinsam angehört; aber wie doch wieder jeder Volksstamm seine eigene Kirchengeschichte, seinen eigenen kirchlichen Charakter und so auch seine eigenen Liederdichter besitzt, so schließt sich an jenen gemeinsamen Kern immer noch Weiteres an, das entweder selber heimathlichen Ursprungs ist (so würden z. B. wir Schwaben uns nicht zufrieden geben, wenn unser Gesangbuch keine größere Anzahl Lieder von den beiden Hiller, von Bengel, von Knapp enthielte, als etwa ein Berliner oder Hamburger Gesangbuch) — oder das doch dem Sinne des Volksstammes besonders zusagt. Also weder die einzelne Gemeinde, noch der einzelne Pfarrer, aber ebensowenig eine Behörde oder Conferenz, die ex cathedra Lutheri für alle deutschlutherischen Kirchen in der Welt Gesetze gäbe, sondern die Landeskirche hat ein Gesangbuch herzustellen. Nach welchem Modus sie aber das thun soll, darüber ist die Meinung zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene gewesen. So lange das Kirchenregiment nicht nur als Träger aller geistlichen Weisheit von Amtswegen respectvoll anerkannt, sondern auch wirklich im Besitze eines wohlbegründeten allgemeinen Vertrauens war, fand Niemand ein Arges darin, wenn dasselbe eine Anordnung dieser Art kraft seiner Amtsgewalt traf; doch sehen wir z. B. aus der Vorrede des Augsburger G.B. von 1782, mit welcher Vorsicht und Sorgfalt die Redaction besorgt wurde und erst verschiedene Revisionen durch die Geistlichkeit durchlief, ehe die Arbeit rechtskräftig gemacht wurde. Als aber die Consistorien sich auf den Standpunct der Aufklärung stellten, während die Gemeinden und wenigstens ein Theil der Geistlichen den kirchlichen Sinn noch lebendig in sich trugen, da ward das Mißliche, ja das Gefährliche und Ungerechte einer consistorialen Gewaltherrschaft plötzlich in hohem Grade fühlbar, und die hieran gemachte Erfahrung hatte die Folge, daß, als abermals eine Periode abgelaufen war, man den Weg einschlug, zuerst nur den Entwurf eines neuen Gesangbuchs, den selbst schon nicht das Kirchen-

regiment für sich oder gar ein einzelnes Mitglied desselben, sondern eine aus Männern von speciell hymnologischer und allgemein kirchlicher Befähigung zusammengesetzte Commission angefertigt hatte, zu veröffentlichen, die Stimme der Landeskirche, auch die von Laien, wer irgend sich darüber äußern wollte, zumal aber der Landesgeistlichkeit insgesammt darüber zu hören, dann erst mit Berücksichtigung der lautgewordenen Urtheile, die natürlich nicht gezählt, sondern gewogen werden mußten, nochmals von einer Anzahl erwählter Männer gemeinsam mit dem Kirchenregiment das Ganze und das Einzelne berathen zu lassen, wornach ein auf Grund des hiernach gestellten Antrags das Werk vom summus episcopus sanctionirt wurde. Es lassen sich freilich auch bei diesem Verfahren noch mancherlei Modificationen denken; so wäre namentlich die Frage, ob jene Vertrauensmänner vom Kirchenregiment zu designiren seien (wobei immer noch theologische Sympathien und Antipathien in Bezug auf Einzelne mit unterlaufen können) oder ob sie von den Geistlichen oder den Gemeinden selbst, etwa durch deren Presbyterien, Bezirkssynoden u. s. w. zu wählen wären; in dieser Beziehung wird theils die zur Zeit bestehende Kirchenverfassung, theils die noch überhaupt herrschende Anschauung von kirchlichem Leben und Wirken sich geltend machen. Immer aber muß dafür die zur Zeit möglichste Garantie gewonnen werden, daß, was man den Gemeinden geben will, auch wirklich eine Wohlthat, eine werthvolle Gabe für sie ist, und daß, was von Widerspruch sich hören läßt, wirklichen Grund hat, nicht aber bloß als die faule Frucht der noch vorhandenen Unkenntniß oder gar einer aus ganz heterogenen Quellen, z. B. unkirchlichen, unchristlichen Tendenzen oder politischer Oppositionslust hervorgegangenen Abneigung gegen wahrhaft Besseres sich zu erkennen gibt, das, wenn es einmal in Kraft gesetzt ist, alsdann bei denen, denen überhaupt an Kirche und Gottesdienst noch etwas liegt, sich von selber bewähren und die anfänglichen Gegner selbst gewinnen wird. Auch dann aber, wenn die Sanction ausgesprochen ist, erweist es sich als das Zuträglichste, wenn eine nicht allzukurze Frist (vorerst am besten gar keine bestimmte

Zeitfrist) freigegeben und inzwischen dem Gesangbuche selber überlassen wird, sich Boden zu gewinnen; wenn auch diese hingeht, ohne daß der Widerspruch verstummt, dann ist entweder an der Arbeit selber noch irgend ein Grundfehler, oder aber — davon hat man neuerlich noch Beispiele erlebt — ist das Volk noch nicht reif für eine Besserung, oder ist ein Zersetzungsproceß im Gange zwischen denen, die sich innerlich von der Kirche ablösen und doch noch in ihren Angelegenheiten mitsprechen und mitschreien, und zwischen denen, die ihr mit lauterem Herzen noch anhängen; diesen Proceß kann ein Gesangbuch nicht niederschlagen, und es ist dann Sache der kirchenleitenden Weisheit, reiflich zu erwägen, ob noch zuzuwarten oder eine durchgreifende Entscheidung herbeizuführen sei.

2. Die Auswahl selbst bestimmt sich zuerst darnach, ob ein Gesangbuch für den allgemeinen kirchlichen Gebrauch oder für den Gottesdienst einzelner Theile der Kirche bestimmt ist. Wir haben Gesangbücher für Lehranstalten (z. B. das Calwer Schulgesangbuch, das von Thiersch 1836 besorgte Gesangbuch für Gymnasien), auch für einzelne Classen, die sich zu gemeinsamem Cultus irgendwo sammeln (wie das Gesangbuch für Berg- und Hüttenleute, Halle 1842 und viele andere der Art). Sind doch für die evangelischen Oesterreicher aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges eigene Exulantenlieder erschienen (neu herausg. von Knapp, Stuttg. 1861.) Was dieser Art zu Privat- oder geselligem Gebrauche bestimmt ist, berührt uns hier nicht; wenn es aber mit derlei Sammlungen darauf abgesehen ist, dem Gottesdienst einer solchen Specialgemeinde ein Liederbuch zu geben, dann müssen wir sagen, daß wir es für einen Ueberfluß halten, ja für einen Fehler, wenn nicht für alle solche Zwecke das Gesangbuch der Landeskirche verwendet wird. Denn auch die Specialgemeinde, sobald sie zum Cultus versammelt ist, hört auf, etwas Besonderes zu sein; und wenn auch immerhin der Gottesdienst von solchen Differenzen her einige Verschiedenheit annehmen mag, so hat diese ihren richtigen Platz nur im freien Wort des Predigers, dessen Application und Individualisirung hier ihr bestimmt vorgezeichnetes

Object hat (daher existiren Bergpostillen — s. Matthesius; Bauernpostillen — z. B. die von Lucas Osiander sen.; Soldatenpostillen — z. B. von Flattich), und außerdem nur in den speciellen Fürbitten der Liturgie. Aber wenn schon der Prediger dieses Specielle doch immer dem Allgemeinen gar sehr unterordnen muß (s. des Vfs. Homiletik, 4. Aufl. S. 499—503): so hat die singende Gemeinde vollends gar kein Bedürfniß, im Lied auch nur wieder ihre speciellen Interessen auszusprechen; sind doch selbst die geistlichen Kinderlieder selbst für Kinder weit nicht so viel werth, als die allgemeinen Lieder der Kirche. Unsres Wissens ist es noch Niemanden eingefallen, für eine Universitätskirche ein besonderes Gesangbuch zu machen, worin die Professoren und Studenten etwa das Studium oder das akademische Leben geistlich besingen sollten, oder für eine Hofkirche ein solches zu fordern, worin besondere Lieder über des Königs Prärogativen und der Minister oder der Hofdiener Pflichten vorkämen. Wie verkehrt wäre es, für die Insassen eines Strafgefängnisses oder Correctionshauses ein eigenes Gesangbuch anzufertigen, das den Sträflingen fortwährend zum Bewußtsein bringen sollte, daß sie der Landeskirche, der evangelischen Gemeinde zur Zeit gar nicht angehören! (S. des Vfs. Pastoraltheol. 2. Aufl. S. 645 f.)

Die Auswahl nun für ein Gemeinde-Gesangbuch hat einfach dasjenige als Grundsatz zu befolgen, was oben über die Requisite der kirchlichen Poesie gesagt wurde; nach der Wahrheit, der Schönheit, der Angemessenheit sind die Lieder zu wählen. Näher aber hat sich dies nun nach zwei Seiten zu bestimmen. Erstens fragt es sich, ob vor der Auswahl eine Reihe von Rubriken festgesetzt werden soll, die bedacht werden müssen, so daß, wenn ein Lied auch an sich schön wäre, es paßte aber in keine der Rubriken, dann ihm auch die Aufnahme versagt — und umgekehrt, wenn für eine Rubrik noch gar kein brauchbares Lied vorhanden wäre, dann ein solches ex officio gemacht werden müßte? Dies führt dann weiter zu der Bestimmung der richtigen Anordnung eines kirchlichen Liederbuchs. Und zweitens: was zu thun sei, wenn an einem Lied jene wesentlichen Eigenschaften zwar zu

erkennen wären, aber nur relativ, so daß einzelne Theile, Verse, Zeilen, Ausdrücke ihnen nicht entsprächen? Soll das Lied, wie es ist, mit diesen Flecken, Auswüchsen, oder für was man sie halten mag, en bloc aufgenommen, soll es um derselben willen ebenso en bloc verworfen, oder soll es ausgebessert werden? Als Schluß fügen wir dann noch einige Nebenpuncte bei, die die sonstige Einrichtung und Ausstattung des Gesangbuchs betreffen.

a. Auf die erste Frage antworten wir mit einem runden Nein. Die Rubriken stehen nicht a priori fest; es gibt weder ein göttliches Gesetz noch eine menschliche Nothwendigkeit, daß jeder dogmatische Satz, jede Morallehre, jedes geschichtliche Moment, was alles im Ganzen der christlichen Wahrheit mitbeschlossen ist, auch besungen werde; wir brauchen auch nicht für jedes Evangelium, für jede Epistel ein besonders darauf gedichtetes Lied. Das ist der unselige Irrthum gewesen, dem zahllose schlechte Lieder ihr Dasein verdanken. Das Gesangbuch soll nicht eine Dogmatik, Moral, biblische Geschichte in Versen sein, sondern einfach christliche, gottesdienstliche Poesie enthalten. Schon an sich ist ein christlicher Lehrsatz oder Begriff desto weniger poetischer Gestaltung fähig, je specieller, je weiter entfernt vom Centrum christlichen Glaubens er ist. Wäre es aber auch einem christlichen Dichter gegeben, selbst dogmatische Subtilitäten oder Einzelpflichten, wie z. B. das Zartgefühl, die Besonnenheit, die Bescheidenheit wirklich poetisch zu besingen — was wir uns in gewissen dichterischen Formen allerdings als möglich denken können; oder hätten wir auch für jede biblische Person und Geschichte eine treffliche, der kirchlichen Lyrik entsprechende Bearbeitung: so fällt das Bedürfniß einer solchen für den Gottesdienst völlig weg. In die Predigt kann und werde ich, wo der Text und dessen Anwendung darauf führt, auch Specielles aus Geschichte, Dogmatik und Moral aufnehmen; ich kann selbst irgend einen speciellen Punct zu meinem Thema machen: aber warum soll dann die Gemeinde dieselbe Specialität schon zuvor auch singend sich vorhalten? Es liegt dem die total falsche Vorstellung von einer Einerleiheit der Cultustheile zu Grunde,

oder noch mehr, von einer absoluten Abhängigkeit aller dieser Theile von der Predigt. Der Gesang hat eine viel größere Selbstständigkeit anzusprechen, er ist ein Cultusact, eine Sonn- und Festtagsfeier für sich. Das versteht sich freilich von selbst, daß ich kein Weihnachtslied singen lasse am Charfreitag, kein Te deum laudamus, wenn ich eine Bußpredigt halten will; ein Widerspruch zwischen der Stimmung, die die einzelnen Cultusacte ebenso hervorrufen wie voraussetzen, darf nicht Statt finden, weil er die Erbauung stören würde; aber zwischen solchem Widerspruch und jener peinlichen und kleinlichen Uniformität liegt ein breiter Zwischenraum. Doch darauf werden wir im nächsten Abschnitte zu sprechen kommen. Es ist aber hier ein Moment zu beachten, das mit Recht von Nitzsch, pr. Th. II, 2. S. 348 hervorgehoben wird, daß nemlich ein Unterschied besteht zwischen dem Introituslied, das die Feier überhaupt eröffnet, also mehr dem rein liturgischen Theile des Gottesdienstes angehört, und zwischen dem Predigtlied (Kanzellied), das dem Altardienste folgt und mit der Predigt sich enger zusammenschließt, ein Unterschied, der da wegfällt, wo gar kein Altardienst besteht, was aber um so mehr die Folge haben muß, daß auch das als Predigtlied und Introituslied zugleich fungirende Lied nicht zu sehr nur als Predigtlied behandelt wird; man hätte viel eher das Recht zu sagen, in diesem Fall (in welchem z. B. die württembergische Kirche sich befindet) müsse das Lied der Gemeinde desto mehr den selbstständigen liturgischen Act repräsentiren, sich also desto unabhängiger von der Specialität der Predigt erhalten. Aber wenn wir auch obige Unterscheidung als richtig anerkennen, so folgt daraus noch nicht, daß, um jeder Predigt gerecht zu werden, das Gesangbuch ein vollständiges Compendium der Dogmatik und Moral sein müsse; selbst wenn es das vorstellen wollte, würde der Prediger, je weniger er selber seine Themen nur aus locis communibus des Lehrsystems nimmt, je freier, lebendiger, originaler er seine Texte in sich verarbeitet, desto häufiger über Themen predigen, für die immer noch kein speciell passendes Lied im Gesangbuch stünde. Nicht a priori sind also die Rubriken zu machen (wie dies auch ein Grund-

fehler in einem Spruchbuch ist); sondern der Liederschatz der Kirche ist zuerst da, aus ihm wird, einzig nach jenen drei Hauptmerkmalen, eine Anzahl ausgewählt, d. h. die schönsten Lieder ausgelesen, und dann erst legt man sich die Frage vor, wie werden sie am passendsten in Ordnung gebracht. Man könnte freilich sogar fragen, ob überhaupt eine nach Art eines Lehrbuchs gemachte Anordnung nothwendig sei; ob man die Lieder nicht etwa einfach alphabetisch einander folgen lassen könnte, da ja doch Niemand das Gesangbuch als dogmatisches oder ethisches Lehrbuch gebraucht, wer aber ein Lied haben will, es auf diese Art ohne Mühe findet. In der That gibt es solche Gesangbücher; es liegt uns z. B. eine Reutlinger Sammlung von 1773 vor, die 401 Kirchenlieder in alphabetischer Reihenfolge enthält. Allein daß dies seltene Ausnahmen in der hymnologischen Literatur sind, hat doch seinen guten Grund. Für den unmittelbar kirchlichen Gebrauch ist es allerdings völlig einerlei, ob die Lieder in einer Sachordnung stehen oder nicht; aber erstens ist eine auf inneren Gründen beruhende Ordnung immer besser und würdiger, als eine durch den Zufall des ersten Buchstabens eines Liedes bestimmte; zweitens hat die Sache auch ihre praktische Seite: wie der Prediger, der ein Lied wählen will, doch weit leichter das ihm Passendste findet, wenn Gleichartiges beisammensteht, so findet sich auch der Laie weit leichter zurecht, der ein für einen bestimmten Zweck (z. B. zu seinem Troste, oder zu einer Festandacht ꝛc.) geeignetes Lied sucht; er orientirt sich überhaupt in seinem Gesangbuche besser, wird einheimischer darin, wenn nach innerem Grunde jedes Lied seine Stelle einnimmt. Aber gerade dieser Zweck wird verfehlt, wenn die Rubricirung eine zu sehr ins Detail gehende ist. Wie ein Katechismus gerade durch die Einfachheit seiner Gliederung, durch den Lapidarstyl der Anlage sich empfehlen und einprägen muß, so darf auch das Gesangbuch nicht die Rubricirung einer systematisirten Glaubens- und Sittenlehre sich zum Muster nehmen; dieses Gitterwerk ist jedenfalls überflüssig, da beim Gebrauch des Gesangbuchs Niemand darauf achtet. — Und nun erst, nachdem die für die Gemeinde und ihren Cultus überhaupt

geeigneten Lieder aus dem hymnologischen Gesammtschatze der Kirche ausgelesen sind, und dabei, was vorhin schon berührt wurde, auch die provincielle Tradition berücksichtigt ist, sofern solche Lieder, die schon seit Generationen in der Landeskirche einheimisch und den Gemeinden lieb geworden, darum auch im christlichen Privatleben, im Hausgottesdienst, an Krankenbetten in treuem und gesegnetem Gebrauche sind, zu allererst bevorzugt werden*); nun erst, da es sich um Rubricirung der so gewählten Anzahl handelt, wird allerdings eine gewisse Vollständigkeit angestrebt werden müssen. Aber nicht eine Vollständigkeit nach dogmatischem oder ethischem Schema, sondern nach kirchlichem, gottesdienstlichem Bedürfnisse. Da stehen nun obenan die Feste der Kirche; keins von ihnen darf unbedacht bleiben, jedes muß vielmehr, vorausgesetzt daß eine größere Anzahl von Liedern für das Fest überhaupt schon existirt, so ausgestattet werden, daß für die Gottesdienste des Festtages oder der Festzeit eine zum mindesten hinreichende Zahl gegeben ist. Aber auch diese Feste theilen sich nach ihrer Dignität in mehrere Grade. Den großen, allgemeinen Festen reiht sich das Reformationsfest an, dem die Lieder, deren Gegenstand die Kirche selber ist, in soweit zuzuweisen sind, als sie nicht schon theils unter den zu den Himmelfahrtsliedern gehörigen Liedern von Christi Herrlichkeit und Königthum, theils unter den Pfingstliedern Platz gefunden haben. Eine eigene Rubrik „von der Kirche" können wir deßwegen nicht gutheißen, weil das eine dogmatische Kategorie ist, das Gesangbuch aber sich in diesem ersten Haupttheile an Feste, an kirchliche Zeiten und Handlungen zu halten hat. Ein Lied wie: „Fahre fort, fahre fort" ꝛc. paßt so gut unter die Reformationslieder, als „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ" ꝛc. Lieder über christliche Gemeinschaft überhaupt gehören erst an einen späteren Ort im zweiten Theil. — Wir haben ferner Apostel- und Marientage, Gedächtnißtage für Johannes den Täufer und Stephanus; da wäre es nun

*) Das hat das alte Porst'sche Gesangbuch als Grundsatz befolgt, daß in ihm „alle Lieder, so jemals in diesen Städten bekannt und in den Kirchen gesungen worden, beisammen gefunden werden."

schon gefehlt, wenn wir für jeden derselben ein eigenes Lied forderten, und wenn deren keine vorhanden sind, welche bestellten; (das Eßlinger G.B. von 1746 enthält Lieder auf die drei Marientage, darunter das schöne Joh. Franck'sche Lied: Herr Jesu Licht der Heiden ꝛc., auch auf den Johannis- und Michaelistag); wir würden es sogar nicht sehr vermissen, wenn wir keine besondern Neujahrslieder hätten, denn jedes gute Lob- und Danklied, jedes Vertrauens- und Trostlied würde für den Jahreswechsel seinen Dienst thun; „Befiehl du deine Wege" ist wahrlich auch ein besseres Neujahrslied, als Lavaters pathetisches „Ach wiederum ein Jahr verschwunden" mit seiner so total unpoetischen Berechnung der „mehr als achtmaltausend Stunden", seinen Tugenden und Thatenheeren, seiner rhetorischen Fragenhäufung in Vers 2 und 3; ebensowenig würde Gellerts matte Reflexion: „Gott ruft der Sonn und schafft den Mond" jemals vermißt werden; doch da wir von Gerhardt und Schmolck zwei gute Lieder haben (Nun laßt uns gehn und treten ꝛc. Jesus soll die Losung sein ꝛc.), und außer diesen noch Paul Ebers „Helft mir Gott's Güte preisen", so nehmen wir diese dankbar auf und setzen ihnen zu lieb eine Rubrik ein. Für einen königlichen Geburtstag wäre in der That auch irgend ein Lob- oder Bittgesang (Nun danket alle Gott ꝛc. Herr höre, Herr erhöre, vgl. Vers 4) festlicher als Cramers „In deiner Stärke freue sich" oder Hillers: „Gott, Herrscher über alle Thronen." — Ein zweites Gebiet müssen diejenigen allgemeinen Bet- und Gottesdienstlieder einnehmen, die, ohne einen besondern Punct der Lehre zu behandeln und ohne einem bestimmten Festzweck zu dienen, als Ausdruck der allgemeinen, für jeden Cultusact vorauszusetzenden und doch wieder in sich selbst so mannigfaltigen Andachtsstimmung auch immer zu gebrauchen sind; wir können sie unter den Titel Anbetungslieder zusammenfassen. Und gerade wegen ihrer Allgemeinheit ist es nicht unpassend, sie an den Anfang eines Gesangbuchs zu stellen. Lieder über das Gebet sind ganz überflüssig; nicht vom Gebet soll die Gemeinde singen, sondern was sie singt ist selber Gebet; eine Abhandlung übers Gebet, wie Gellerts „Dein Heil, o Christ, nicht zu ver-

scherzen“ kann Gegenstand einer Predigt und Katechese, nicht aber eines Liedes sein. Gesänge, wie Tersteegens: „Gott ist gegenwärtig“ oder Neanders: „Sieh hier bin ich Ehrenkönig“ — das sind die ächten Gebetslieder. — In die Rubrik Anbetungslieder fallen von selbst alle diejenigen Lieder, die irgend welche Attribute Gottes, seine Güte, Gerechtigkeit u. s. w. zum Gegenstand haben. Denn nicht Begriffsexpositionen wollen und sollen dieselben sein, sondern Anbetung der göttlichen Vollkommenheit, also Hymnen im vollsten Sinne des Wortes. Lange stellt (Hymnol. S. 87) diese Classe ganz ans Ende des Gesangbuchs, unter der Ueberschrift: „Das Ziel des Christenlebens, das Lob Gottes“; wir glauben aber kaum, daß dies ganz zutreffend ist, da das Ziel des Christenlebens doch nicht blos die Lobpreisung der Eigenschaften Gottes, sondern auch die eigene sittliche Vollendung des Christen selber ist, die wir erst von der Ewigkeit erwarten; und so bricht auch nicht erst am Ziele die Gemeinde in das helle Lob Gottes aus, sondern sie ist von Anfang an voll von demselben. — An die Festlieder reihen sich sofort Lieder für die übrigen heiligen Zeiten und Handlungen an. Also Sonntagslieder, Lieder zur Taufe, Confirmation und Abendmahl, zu Ordination und Investitur (vorausgesetzt, daß solche existiren, die poetischen Werth haben, sonst würde „Komm heiliger Geist“ ꝛc. den Dienst völlig genügend leisten); Lieder zu Trauung und Begräbniß. Also nicht Lieder über Taufe und Abendmahl, eine gereimte Katechese über das Dogma, sondern Lieder zu Taufe und Abendmahl, zum Acte selber gehören her; so würden wir auch nicht eine Rubrik aufnehmen über Ehe und Hausstand, sondern nur Lieder zur Trauung. Blos in Betreff der Begräbnißlieder kann eine Ausnahme gemacht, d. h. es können dieselben auch in die Rubrik Sterblieder eingereiht werden; wir hielten es aber umgekehrt für principgerechter, die Sterbelieder allesammt schon an die Begräbnißlieder anzuschließen und somit der ersten Hälfte eines Gesangbuchs einzuverleiben; denn auch die Sterblieder lassen sich auf eine kirchliche Handlung, nemlich den Zuspruch an den Sterbenden zurückführen, wenn gleich dieser nicht blos durch

das amtliche Organ der Kirche, den Pastor, vollzogen wird. Doch muß hier eine verschiedene Auffassung zugestanden werden. Ob neben den Sonntags- oder etwa den Ordinationsliedern auch eine Rubrik für Einweihung neuer Kirchen und Kirchweihe Platz finden soll, hängt davon ab, ob Lieder von Werth dafür vorhanden sind; Knapp hat zu bestimmter Gelegenheit einige der Art gedichtet (Gott Vater aller Dinge Grund &c. Köstlicher Eckstein in Zion geleget &c.), die des Gebrauches Werth sind; das Eßlinger G.B. von 1746 enthält ebenfalls mehrere, worunter aber auch „Jesu komm doch selbst zu mir“ von Angelus Silesius sich findet; wir würden für obigen Zweck auch mit Schirmers Pfingstlied: O heil'ger Geist kehr bei uns ein &c. oder mit Schmolcks Sonntagslied: „Thut mir auf die schöne Pforte“ vollkommen ausreichen. Für Missionsfeste ist durch neuere Dichter reichlich gesorgt; es wird bei der Auswahl fürs Gesangbuch der Kirche (im Unterschiede von einem Missionsverein) darauf zu sehen sein, daß nicht zu viel Specielles, insbesondere nicht eigentlich Geographisches, nicht Völker- oder Länder-Namen vorkommen, die sich von einer Gemeinde gesungen, gar seltsam ausnehmen, weil sie dem Volke nicht mundgerecht sind. Auch sollte nicht, wie manche Missionslieder dies thun, zu viel von den Missionaren selbst, von ihren Amtserfahrungen die Rede sein, das gehört in Missionsreden. (Wie übrigens auch die alten Lieder zu diesem Zwecke verwendet werden können, hat Reinthaler gezeigt bei der Erfurter Missionsfeier am Johannistage 1863. — Die Missionslieder Zinzendorfs gefallen sich gerade in Specialitäten und zwängen die unsangbarsten Namen der Landkarte in Verse ein.) Frühlings-, Sommer- und Erndtelieder gehören in ein Kirchengesangbuch nur aus dem Grunde, weil es bestimmte Andachten, z. B. Betstunden zum Anfang der Erndte, kirchliche Frühlingsfeste (Markungs-Umgänge im Mai u. dgl.) gibt; ebenso sind Morgen- und Abendlieder nicht dazu da, um den Morgen und den Abend (warum dann nicht auch die Nacht und den Mittag?) poetisch zu verherrlichen, sondern um zu Morgen- und zu Abendandachten zu dienen, dergleichen die Kirche ja wohl

kennt, wenn auch das Meiste der Art zur Hausandacht geworden ist. — Machen nun diese alle zusammen die erste Hälfte des Gesangbuchs aus, so können wir, wenn wir Nitzschs Kategorie: Predigtlieder acceptiren, mit diesem Titel die zweite Hälfte überschreiben. Doch will uns derselbe deßwegen nicht ganz zusagen, weil auch die Festlieder u. s. w. nicht lauter Introituslieder sind, also der Eintheilungsgrund sich nicht strenge festhalten läßt. Das genannte Augsburger G.B. theilt die beiden Hälften nach den beiden Kategorien: I. Von Gott und seinen Werken. II. Von dem Menschen und dessen verschiedenen Ständen, der Unschuld, des Falls, der Gnade und der Herrlichkeit; aber dieses Theilungsprincip ist zu sehr nach Art eines Lehrbuchs, wie dies freilich auch der von Weis (Kirchenlied S. 23) vorgeschlagenen Eintheilung anhaftet, der zwar den Fest- und Zeitliedern auch den ersten Platz einräumt, dann aber Lieder des christlichen Glaubens und Lieder des christlichen Lebens unterscheiden will, wobei man nicht sieht, warum z. B. neben den Advents-, Passions- und Pfingstliedern der ersten Hälfte noch Lieder von der Erlösung und von dem heil. Geiste stehen sollen. Wir würden die erste Hälfte als Lieder des kirchlichen Lebens, die zweite als Lieder des christlichen Lebens bezeichnen, da die letzteren nicht wie die ersteren besondere kirchliche Zeiten und Handlungen feiern, sondern des Christen Gesinnung nach ihren Wurzeln, Blüthen und Früchten poetisch darstellen. Auch sie sind diesem gemäß Hymnen, wenn sie gleich im Einzelnen nicht diesen specielleren Charakter tragen; sie sind der Preisgesang auf diejenigen Wirkungen, die Gottes erlösende und heiligende Gnade im Christenherzen und Christenleben hervorbringt. Das preußische G.B. von 1781 hat darin wenigstens ein richtiges Gefühl seiner Redactoren kund gegeben, daß es sein gesammtes Material unter die beiden Rubriken: Lob Gottes und Bitten zu Gott vertheilt; jeder dieser Theile hat eine Unterabtheilung für Allgemeines und eine zweite für Besonderes; unter I, b. finden alle Feste, unter II, b. alle Tugenden sammt der Eschatologie ihren Platz. Lob und Bitte läßt sich freilich nicht scharf auseinanderhalten, aber hym-

nologisch ist diese Anordnung jedenfalls weit richtiger, als alle nach Dogmatik und Moral oder nach Art eines Religionslehrbuchs gemachten Eintheilungen. Eine wohlüberdachte Schematisirung befolgt das Rothenburger G.B. von 1751, neu redigirt 1767 („Neue Rothenburgische Seelenharfe"), nemlich: 1) Heilsgeschichte (Advents- bis Pfingstlieder); 2) Heils-Lehre (a. von dem dreieinigen Gott, b. vom evangel. Heilsgrunde, Jesu Christo, c. von der göttlichen Heilsordnung — Schrift, Gesetz, evangel. Rechtfertigung, evangel. Reformation, Beibehaltung der evangel. Wahrheit —, d. von den evangel. Heilsmitteln, e. Kirche); 3) Heils-Zueignung und christl. Sittenlehre (a. Loblieder. b. Betlieder. c. Heiligungslieder, Wandel vor Gott); 4) Heilsgenuß bei und nach seligem Tode (a. Sterblieder. b. Von den letzten Dingen.) Der Heilsbegriff ist hier geschickt verwendet und durchgeführt, Festlieder, Katechismuslieder, Lieder für christliches Leben und Sterben gruppiren sich reinlich neben einander; aber das gottesdienstliche Princip tritt zu sehr zurück. — Der Inhalt der zweiten Hälfte nun, den wir auch nicht nach einem aus Dogmatik oder Ethik genommenen Schema angeben, sondern im Blick auf den wirklichen Liederschatz der Kirche rubriciren, ist folgender. 1) Erkenntniß und Bekenntniß der Sünde. Alles, was in der kirchlichen Poesie die Sünde zum Gegenstand hat, gehört hieher; nicht etwa sind vor die Adventslieder Gesänge über Sündenfall und Sündenverderben zu setzen, denn diese Dinge feiert die Kirche nicht; nur als Bekenntniß, somit als Theil des inneren Christenlebens — als Bußlieder haben sie ihre Stelle im Gemeindegesang, und zwar ebenso als Ausdruck der erst zur Bekehrung führenden als der auch im Bekehrten fortdauernden Sündenerkenntniß. Beides ist deßwegen nicht zu scheiden, weil wir auch in der singenden Gemeinde solchen Unterschied nicht machen können. Schon manche ältere Liedersammlungen haben dies durch diese Einreihung der betreffenden Rubrik anerkannt. — 2) Lieder, welche das Bewußtsein der uns widerfahrenen Erlösung, die Gewißheit der Sündenvergebung, des Friedens Gottes, also die Kraft und Freudigkeit des Glaubens aussprechen. 3) Lieder der

hieraus entspringenden dankbar-freudigen Liebe gegen Gott und den Heiland. Hier haben die sogenannten Jesuslieder ihre rechte Stelle; wenn sie auch vielfach nicht sowohl die Freude über seine schon erlangte Gemeinschaft, als vielmehr die Sehnsucht nach derselben ausdrücken, so ist das doch nicht die Sehnsucht des noch von der Sündenschuld gequälten Gemüthes, sondern die eines schon des Herrn theilhaftig gewordenen Herzens, das sich nur immer wieder von ihm abgewichen oder noch nicht völlig mit ihm geeinigt fühlt, dessen Sehnsucht eben Sehnsucht der Liebe ist, wie auch Lieder im Styl von Schefflers: „Ich will dich lieben, meine Stärke“ nicht blos den Vorsatz, inskünftige ihn zu lieben, sondern die schon vorhandene Stärke der Liebe aussprechen. In dieselbe Classe fallen aber auch von Rechtswegen die Lieder des Vertrauens auf Gott, da dies der unmittelbare Ausfluß des rechtfertigenden Glaubens und der aus diesem entspringenden unbedingten Liebe, — die Alles glaubende, Alles hoffende Liebe selber ist. 4) Lieder, in welchen die aus solcher Liebe sich entwickelnde Heiligung sich darstellt. Hier ist erst der Ort für Lieder von Jesu Vorbild („Heiligster Jesu, Heil'gungsquelle“ 2c.); hier aber kommen auch die speciellen Lieder über christliche Tugenden an die Reihe. Setzen wir auch hier als Grundsatz voraus, daß wir erst die Lieder haben müssen, ehe wir Rubriken machen, so können wir nicht sagen, daß es eine wirkliche christliche Tugend gibt, die einer poetischen Behandlung nicht fähig wäre; der Fehler der verpönten Morallieder war der, daß sie entweder statt von Tugenden, vielmehr von Lastern handelten, und davon kann eine feiernde Christengemeinde kein Lied singen; oder daß sie, anstatt aus der lebendigen Anschauung einer christlichen Tugend geboren zu sein, statt ihren Ernst wie ihre Schönheit lebendig aufzufassen, vielmehr nur gereimte Tugendvorschriften enthielten. Ist ein moralisches Lied, wenn wir es so nennen wollen, als Lied gelungen, liegt eine poetische Auffassung des Gegenstandes ihm zu Grunde, weiß es denselben in edler, singbarer Form darzustellen, so ist der moralische Inhalt so wenig ein Hinderniß, als ein dogmatischer. Die Rubricirung wird aber, ge-

mäß der Art, wie die Schrift selbst diese Seite christlicher Wahrheit behandelt, wie gemäß dem wirklich vorhandenen, jener Forderung entsprechenden Liedervorrath, sich auf folgende biblische Grundbegriffe reduciren, die, weil sie die Sache in ihrem Kerne fassen, ebensosehr ausreichen als Unpassendes ausschließen. Es sind folgende: a) die Heiligung selbst, als Lebensaufgabe des Christen in ihrem ganzen Ernst, in ihrer Nothwendigkeit, ihrer Schwierigkeit, ihrer Möglichkeit durch Gottes Kraft. (Eins ist noth ꝛc. Es kostet viel — Es ist nicht schwer ein Christ zu sein ꝛc. O Durchbrecher aller Bande ꝛc.) Hieher würden wir auch diejenigen Lieder setzen, für die man, weil sie die christliche Weisheit besingen, häufig eine eigene Rubrik gemacht hat. Des Christen Weisheit ist eben, daß er jenen Hauptzweck seines Lebens, die Heiligung fürs Himmelreich, als solchen erkennt und ihn im ganzen Lebensgange, wie in allen Einzelheiten vor Augen hat; also ist das sachlich kein neuer Gegenstand. b) Die Selbstverleugnung und Nachfolge Christi; ein anderer Ausdruck nur für Beides, — die positive Seite der Selbstverleugnung, die sachliche Seite, gleichsam der materielle Inhalt der Nachfolge Christi ist das, was wir himmlischen Sinn nennen. Gerade die so überschriebene Rubrik in unseren Gesangbüchern ist ein Beweis für den obigen Grundsatz; man hat nicht zuerst den Begriff „himmlischer Sinn" als einen locus des Gesangbuchs festgestellt und dann Lieder dazu gemacht, sondern weil die Poesie von sich aus Lieder producirt hat, wie „Himmelan nur himmelan", darum hat man für sie jene Rubrik gemacht. c) Die Nächstenliebe und christliche Gemeinschaft; dieses bildet den nothwendigen Gegensatz und das Complement zum Vorigen: das Herz ist im Himmel, aber darum nicht feindselig von der Erde sich abkehrend, sondern gerade von jener Höhe aus wendet es sich erst dem Nebenmenschen mit reiner Liebe in Christi Namen zu. d) In alle dem fest und ohne Wanken zu beharren, ist die christliche Treue, die aber einerseits — aller Welt- und Fleischeslust gegenüber der Wachsamkeit (incl. Nüchternheit, Mäßigkeit), andererseits, den Leiden in der Welt gegenüber, der Geduld bedarf. —

e) Diesen Rubriken folgt nun in den meisten Gesangbüchern ein reich ausgestattetes Fach für Trostlieder allgemeiner und specieller Art. (Letztere heißen z. B. im Dresdner G.B. von 1791 „sonderbare Trostlieder“.) Würden wir eine genaue Systematik einhalten wollen, so müßten diese theils unter die Vertrauenslieder, theils unter die Lieder über die Geduld, theils unter die, die wir unter lit. f. noch aufführen werden, die christlichen Hoffnungslieder, sich vertheilen; denn aller Trost des Christen stützt sich allein auf diese Momente: das glaubige Vertrauen auf Gottes Vaterliebe, die Pflicht der Geduld und die selige Hoffnung einer himmlischen Zukunft. Aber hier wirkt nun ein praktisches Moment ein, um aus den Trostliedern eine eigene Rubrik zu bilden. Wie die Dichter mit diesen Liedern entweder sich selbst oder Andere zu trösten beabsichtigten, und wie dazu theils das Ansprechende, das Liebliche und Wohlthuende der poetischen Form wesentlich beiträgt, theils schon jenes Moment des Anschauens, des Sich-Objectivirens, wodurch der Schmerz und seine Linderung durch christliche Gedanken uns gegenständlich wird, statt nur zuständlich zu sein, also dieses Außersich-hinaussetzen derselben und das freie künstlerische Gestalten, wodurch es etwas Schönes wird, eine tröstende, befreiende, erhebende Macht ausübt: so ist auch das Gesangbuch der Gemeinde immer ganz besonders gerne gebraucht worden, um dem Leidenden eine Trostquelle zu eröffnen. Hier wird also der unmittelbar kirchliche Zweck verlassen und der Privatgebrauch ein maßgebendes Moment. Aber dies doch nur, wie wir es eigentlich schon von der ganzen Systematik des Gesangbuchs sagen mußten, in Betreff der bequemen Zusammenstellung des Gleichartigen, durch welche Rücksicht jener Haupt-Gesichtspunct für das Gesangbuch nicht alterirt wird. Eher wäre dieses der Fall, wenn die Tröstung allzusehr specialisirt und individualisirt würde, wenn alle möglichen Nöthen mit casuistischer Genauigkeit ins Auge gefaßt und für jede menschliche Drangsal eine eigene Liederrubrik geschaffen würde. Wir glauben, daß es dem Sinn eines kirchlichen Gesangbuchs entsprechender ist, wenn nur etwa die allgemeinen christlichen Trostlieder, dann die

Lieder für gemeinsame Trübsale (Krieg, Theuerung ꝛc.), endlich die Lieder für besondere Leiden, wie Krankheit, Trauer ꝛc. je zusammengestellt würden. Für öffentlichen kirchlichen Gebrauch müßten sich aber auch diese alle eignen; ein Lied z. B. wie Gerhardts „Zeuch hin, mein Kind“, oder Johann Höfels Wittwentrost: „O süßes Wort, das Jesus spricht“ ꝛc. kann je für bestimmte Fälle auch zu kirchlicher Begräbnißfeier verwendet werden. — Die letzte Rubrik würde f) den Liedern der christlichen Hoffnung zufallen; eine christliche Betrachtung des Todes bleibt nie bei diesem stehen, ohne vom Tode zum Leben hindurchzudringen. „Höllenlieder“ ist ein böser Titel, wenn er in christlichen Gesangbüchern uns begegnet; selbst unter „Jüngstentags-Liedern“, wie z. B. im alten Ulmer G.B. die den Höllenliedern vorangehende Rubrik heißt, müßte man sich viel eher Lieder denken, die am jüngsten Tag gesungen werden sollen, wie Adventslieder am Advent. — Nun enthalten aber viele Gesangbücher noch allerlei besondere Rubriken: Lieder für Greise, für Eltern, für Kinder, für Domestiken, Reiselieder, Berufslieder, Geburtstagslieder, Genesungslieder, Wettergesänge (wie im alten Eßlinger G.B. 1746 eine Rubrik heißt) u. dgl. Wäre das Gesangbuch ausschließlich zum gottesdienstlichen Gebrauch der Gemeinde bestimmt, so müßten diese allesammt wegfallen und für Privatsammlungen reservirt werden. Denn in der Gemeinde wird Niemand singen lassen: „Mein Alter tritt mit Macht herein“, und ebensowenig Lavaters sehr prosaisches Dienstbotenlied: „Gott deinen weisen Willen“ ꝛc. Selbst Kinderlieder, wie das liebliche „Weil ich Jesu Schäflein bin“, sind nicht in einer Kinderlehre zu singen; für die am Gottesdienst theilnehmende Jugend ist das Lied noch allzu kindlich, und andere Kinderlieder sind meist allzu weise. Die Aufnahme dieser Rubriken kann blos durch die Rücksicht entschuldigt werden, daß das Gesangbuch der Kirche auch für die Haus- und Privatandacht Dienste leisten soll. Wir wollen das nicht bekämpfen, wir wünschten im Gegentheil, daß, wie das englische prayer-book, so auch unsre Liturgieen in Aller Händen und zugleich für Hausandacht eingerichtet wären. Aber unter-

schieden müßte doch jener private Theil von dem kirchlichen werden; er sollte ebenso, wie die Perikopen, die Wochen- und Beichtgebete u. s. w. nur einen Anhang zum Kirchengesangbuch bilden, den man aus rein praktischen Rücksichten mit demselben unter das Volk bringt.

Die aufgestellten Rubriken nun sind — weil wir sie nicht a priori machen, sondern erst durch Sortirung des vorhandenen Liederreichthums darauf kommen — reichlich besetzt; es ist nicht der Mangel, sondern der Ueberfluß, der die Wahl schwer macht. Und wenn irgendwie eine Rubrik neu entstünde, wenn etwa irgend ein kirchlicher Gedächtnißtag eingeführt würde, für den noch keine Lieder vorhanden wären (ein Fall, der freilich an sich schon undenkbar ist), so würden wir nicht die Rubrik aufstellen und dann einen Dichter mit Ausfüllung derselben beauftragen, sondern eine gute Weile warten, ob die christliche Poesie von selbst dem neuen Gegenstande sich zuwendet und in kirchlichem Tone ihn besingt; erst wenn dies constatirt ist, kann auch mit den Liedern selbst die Rubrik eröffnet werden. — Aber wenn wir uns somit immer nur an den schon vorhandenen Liedervorrath halten, so ist dieser selbst schon ein unglaublich großer; hat man doch die Gesammtzahl auf circa 100,000 Lieder taxirt. Wie viele nun aus dieser Masse sollen für ein Gesangbuch gewählt werden, d. h. wie groß oder klein ist die Zahl, die eine Gemeinde für ihren Gottesdienst (mit Einrechnung jenes jedenfalls kleinen, nur für die Privatandacht bestimmten Anhanges) bedarf? Die verschiedenen Ziffern unsrer Gesangbücher zeigen, daß darüber verschiedene Ansichten obwalten. Von den 2276 Numern des Herrnhuter Gesangbuchs ganz abgesehen, finden wir in dem Straßburger G.B. von 1560 die Zahl von 111, in dem württembergischen von Herzog Ludwig 109, in der spätern Ausgabe desselben von 1672 — 243; in dem württembergischen von 1786 — 393, in dem von 1791 — 629, in dem von 1842 — 651; ferner enthält das Eßlinger G.B. von 1746 — 700, das spätere von 1774 nur 400; das Straßburger von 1720 — 212; das Reutlinger von 1773 — 401; das Memminger von 1787 — 418; das Berliner von 1664 (s. Bach-

mann a. a. O. S. 19) 500, in den spätern Ausgaben bis auf 1316; das Berliner von 1781 — 447; das Frankfurter von 1717 — 518; das Rothenburger von 1751 und 67 — 589; das Augsburger von 1782 — 667; das Dresdner von 1791 — 804; das Ulmer von 1720 — 300; das Ebersdorfer von 1745 — 814; das Freylinghausen'sche von 1705 — 759; das Halle'sche von 1768 — 1080; das Hohenloher von 1819 — 658; das Pfälzer von 1859 — 960. Knapp gibt (da wir den Liederschatz nicht hieher rechnen können) in seinem „evang. Gesangbuch" von 1855 — 730, Raumer (1831) 535, Bunsen 440, Stip (im „unverfälschten Liedersegen") 876 Lieder. Genug an diesen; man sieht, wie stark die Schwankung der Ziffern ist. Ein allgemeiner Grundsatz läßt sich freilich schwer aufstellen; doch wird sich nicht leugnen lassen, daß 1) bei einer Zahl über 7—800 schon Manches sehr Mediocre mit hineinkommen wird; 2) daß schon diese Zahl kaum mehr zuläßt, daß vom ganzen Gesangbuch ein gehöriger Gebrauch gemacht werde; es steht sicher vieles darin, was nie gesungen, noch weniger memorirt, von sehr Wenigen auch nur gelesen wird. Der Verf. hat gefunden, daß er von den 651 Liedern des gegenwärtigen württemb. G.B. in den 21 Jahren, seit es eingeführt ist, höchstens 270 Lieder jemals beim Gottesdienst hat singen lassen, und auch von diesen ein starkes Drittel nur selten; das ist nun zwar sehr subjectiv, aber wenn Andere mit gleicher Vorliebe immer wieder zu andern Liedern zurückkehren, so wird doch das Zahlverhältniß im Ganzen ungefähr dasselbe sein. Hiernach würden, wenn wir auch diesen Unterschied im Auge behalten, 500 Lieder mehr als genug für den Gottesdienst bieten, denn auch die Gemeinden sind nicht auf allzugroße Abwechslung erpicht, ja es ist in den meisten Gemeinden unmöglich, auch nur für diese Zahl die Melodieen alle gangbar zu machen; was aber niemand sicher singen kann, das steht auch vergeblich im Kirchengesangbuche. Dabei wäre für einen Anhang zum Behufe der Privatandacht immer noch Raum genug. Das „deutsche evangelische Kirchengesangbuch", welches die Eisenacher Kirchencon-

ferenz im J. 1854 bei Cotta hat drucken lassen, beschränkt sich auf 150 Kernlieder, die in keinem Gesangbuche fehlen dürfen; lassen wir nun noch 300—350 weitere zu, so wird auch der provinciellen Mannigfaltigkeit und den verschiedenen Ansprüchen volle Genüge geschehen können. Wenn eine kleinere Zahl dem Volke recht geläufig und lieb wird, so ist das weit besser, als wenn es ein dickes Buch jeden Sonntag mit sich in die Kirche zu nehmen hat, dessen größerer Theil ihm fremd bleibt.

b. Wenn dem Gesangbuche nur das Beste von kirchlicher Poesie einzuverleiben ist, so fallen alle andern Rücksichten, also namentlich die Bevorzugung einer alterthümlicheren oder einer moderneren Dichtung (denn für jede von diesen kann man eine, jedesmal gegen die andere unbillige Liebhaberei haben), von selbst weg; und auch die Berücksichtigung des Provinciellen, die wir oben als eine natürliche zugestanden, muß sich doch immer dem wirklichen Werthe so unterordnen, daß nicht ein der ganzen evangelischen Kirche gehöriges poetisches Kleinod, ein Kernlied, beseitigt wird, um einem Localproducte Platz zu machen; nur zwischen Liedern von zweitem und drittem Range kann der Indigenat ein Vorzugsrecht begründen. Aber auch die Lieder ersten Ranges, überhaupt diejenigen, welche als Ganzes in keinem Kirchenliederbuche fehlen dürfen, sind nicht durchweg in Form und Ausdruck so beschaffen, daß wir sie zu aller Zeit, wie es zur Zeit ihrer Entstehung und noch eine gute Weile hernach möglich war, für jenen Zweck in ihrer ganzen ursprünglichen Gestalt verwenden können. Aenderungen mit den älteren Liedern sind nicht erst im letzten Jahrhundert, sie sind z. B. auch schon von den Hallensern ohne Arg vorgenommen worden, und selbst diejenigen Hymnologen unsrer Tage, die für alte Formen jeder Art, z. B. auch für lateinische Ueberschriften in deutschen Gesangbüchern, eine Leidenschaft haben, konnten trotzdem nicht umhin, da und dort, wenn auch geräuschlos, ein klein wenig zu feilen. Wir haben oben gesehen, daß selbst von unsern classischen Kirchendichtern doch nicht jedes Wort classisch ist, vielmehr theils die nur allmälige Entwicklung des Formensinnes in

der Sprache und Dichtung, theils schlechte äußere Einflüsse auf die deutsche Sprache noch mancherlei Spuren hinterlassen haben. Nun sagt man wohl und meint damit wirklich etwas zu sagen: es falle ja doch auch keinem Vernünftigen ein, im Homer oder Herodot veraltete Formen zu modernisiren, um sie den Schülern mundgerecht zu machen; und ebensowenig erlaube uns sonst die Pietät, an einem unsrer eigenen Classiker Correcturen zu machen. Dies ist aber eine unverständige Rede. Erstlich müssen wir fragen, ob das, was uns an den Dichtern des 16. und 17. Jahrhunderts anstößig ist, mit den Sprachformen verglichen werden kann, die z. B. den Homer von attischen Dichtern unterscheiden. Alterthümliche Sprachformen sind auch im Deutschen etwas ganz anderes als Sprachschnitzer, als wortverstümmelnde und organwidrige Elisionen und gewaltsame Flexionen, die dem Metrum oder Reim zu lieb gemacht werden, als derbe Vergleichungen und rohere Ausdrücke, die unter allen Umständen dem feiner gebildeten Sinn und Ohr widerstreben. Alterthümliches ist auch sehr wohl zu unterscheiden von Altväterischem, wie der Bart, den die Männer, auch die Theologen des 16. und 17. Jahrhunderts trugen, eine andere Culturpflanze ist, als der Zopf, mit dem sich die des 18. zierten; das Alterthümliche hat seine bleibende Schönheit, das Altväterische ist eine Mode wie jede andere gewesen. Diesen Unterschied also muß eine Redaction sehr wohl im Auge behalten, und wo man nicht mit theologischem Eigensinn das Eine oder Andere schlechterdings behaupten und durchsetzen will, sondern ein objectives Urtheil sich erwirbt und bewahrt, da ist es sicherlich nicht schwer, in jedem einzelnen Fall zu entscheiden, ob das Vorliegende auf die eine oder die andere Seite zu stellen, also zu belassen oder zu corrigiren sei. Zweitens aber, wenn auch der Herausgeber eines Schriftstellers denselben so vorzuführen hat, wie er leibt und lebt, in seiner Stärke und Schwäche, wenn der Literaturfreund den älteren Autor nicht modernisirt, sondern wörtlich so lesen will, wie derselbe geschrieben hat: so ist das Gesangbuch doch keine bloße neue Edition verschiedener Autoren, keine literarische Anthologie oder Chrestomathie, und die

gottesdienstlich versammelte Gemeinde ist kein literarisches Theekränzchen, wo man das Schöne an einem alten Dichter bewundert und das Naive belacht; für die Gemeinde ist das, was sie singt, ihr Eigenes, es ist ihr Heiligstes, was sie ausspricht, was sie feiert vor Gottes Angesicht; und darum darf ihr nichts in den Mund gelegt werden, was Sinn und Gefühl verletzt, was denen, die es singen sollen zu Gottes Ehre und ihrer Erbauung, unverständlich oder lächerlich oder abstoßend erscheinen muß. Männer der Theorie, Männer der Partei können es weit bringen in künstlich angeeigneter Objectivität des Geschmacks und Urtheils; giebt es doch theologische Straußenmägen, die selbst das Grassesete, Plumpste, Sinnloseste verdauen können, wenn es nur in's System paßt. Nun findet sich zwar eine Dickhäutigkeit, die bei Jenen eine bewußte und gewollte, vorgeblich in majorem Dei gloriam gepflegt ist, auch bei Gemeinden und Gemeindegliedern als Wirkung des Mangels an allgemeiner Bildung vor, und wenn dann die Gebildeteren einen Widerspruch erheben, so wird gegen falsche, glaubenslose Weltbildung geeifert. Aber gerade die christliche Bildung macht das Gefühl, macht den Sinn für das Angemessene, Wohlanständige, Würdige nicht stumpfer, sondern schärfer, und die Gebildeten sind als solche nicht dem Evangelium fremder als die Ungebildeten; eine Rücksicht auf sie ist um so mehr geboten, als ja vielmehr die Kirche selbst die Aufgabe mitzulösen hat, die ächte Bildung auch auf die niedern Schichten des Volkes immer mehr wirken zu lassen. Auch den Gesichtspunct, der für einzelne Hauptlieder alter Herkunft geltend gemacht worden ist, daß man sie unverändert stehen lassen müsse, weil sie monumentalen Charakter haben, können wir nicht annehmen; im Gemeindegesang sollen keine Grabsteine stehen, die nur als Reste einer vergangenen Zeit, als Denkmale längst abgetretener Männer ehrwürdig wären; was im Gesangbuche steht, das muß mit dem Lebenden lebendig sein. Deßhalb nun kann es sich im einzelnen Fall nur darum handeln: 1) ob eine im Ausdruck anstößige Stelle wirklich anstößig ist, d. h. ob sie einer roheren Sprachweise angehört, ob sie Reminiscenzen er-

weckt, die nicht in die Kirche gehören, Wörter zu sagen und zu singen nöthigt, die ein anständiger Mensch nicht in den Mund nimmt; ob sie unverständlich oder mißverständlich ist, ob sie eine positiv falsche Sprachform enthält, die der Sprache Gewalt anthut — oder ob sie an sich richtig, poetisch erlaubt oder sogar schön, und nur unsrer landläufigen Sprach- und Schreibweise nicht mehr geläufig ist. Von diesem Gesichtspunct aus ist z. B. an Luthers Liedern nichts zu ändern; selbst ihre Sprachhärten gehören, sobald wir uns nur in den Geist der Lieder hineinleben, zu ihrer primitiven, heroischen Kraft. Was dagegen geändert werden muß (wie ja im Volksmund auch die weltlichen Volkslieder unvermerkt mancherlei Lesarten annehmen, die keineswegs allesammt Corruptionen sind), das haben wir oben schon als das Unschöne, Unwahre, Unangemessene bezeichnet, das eben darum ausgeschlossen werden müsse. 2) Nun kann aber ein Lied solche Einzelheiten, solche Flecken an sich haben, außerdem aber so vortrefflich sein, daß es der Gemeinde nicht vorenthalten, geschweige denn wieder entrissen werden darf. Dann ist es Sache der gewissenhaftesten Sorgfalt, nur was schlechterdings nicht stehen bleiben kann, mit schonendster Hand zu bessern. Das soll Keiner zu thun sich unterfangen, der nicht erstlich der Sprache selbst in allen ihren Tiefen und Höhen mächtig und ihrer ganzen geschichtlichen Entwicklung kundig ist und ein reines Ohr für das ächt dichterische Wort, also auch für die Freiheit und Kühnheit desselben hat, anstatt nach einer Schulgrammatik die Dichter der Kirche meistern zu wollen; und der nicht zweitens auf demselben Glaubensgrunde steht, aus dem das ganze Lied geboren ist; einem alten frommen Dichter rationalistische Anschauungen und eine flache, saft- und kraftlose Sprache in den Mund zu legen, das allerdings ist ein ästhetischer wie ein theologischer und historischer Frevel, und daß auf diese Art die Gesangbuchsbesserer der Aufklärungsperiode zahllose Sünden begangen haben, das bleibt als Schuld und Schande an ihnen haften. Wenn man aber auch die Emendationen, die von redlichen und sachkundigen Männern vor 20, 30 Jahren versucht wurden, in gleiche Linie mit

jener Verballhornung aus früheren Tagen gestellt und aus der Höhe confuser Theorieen her abgekanzelt hat, so hat man dabei sehr ungerechter Weise übersehen, daß auch die Restauration der alten Lieder erst gelernt werden mußte, daß erst die neueren Fortschritte auf dem Gebiete sprachlicher Forschung und die umfassenderen liturgischen Studien dazu gehörten, um die rechte Weise und das rechte Maß zu finden, und daß es in den dreißiger Jahren noch einer großen, fast schüchtern machenden Vorsicht bedurfte, um unter dem damaligen Geschlechte, namentlich auch unter den Theologen jener Zeit, die Reform der Gesangbücher überhaupt möglich zu machen. Auf Grund der damals erst zu machenden Anfänge ist es keine Kunst, jetzt weiter zu gehen; aber auch heute noch müssen, gegenüber den blinden Lobrednern und Restauratoren des Alten (den Altsängern, wie sie Schleiermacher genannt hat) im Kirchenliede wie in der Dogmatik, die Rechte des lebenden Geschlechtes behauptet werden. Wer ein Gesangbuch herstellt, der darf nie darauf zählen, es allen zu Danke zu machen; ob er viel oder wenig ändert und wenn er es noch so gewissenhaft und mit noch so geschickter Hand thut, er thut immer den Einen zu viel, den Andern zu wenig, und deren, die Alles besser wissen, ist immer und in allen Dingen Legion; aber die Liebe, die sich ein Gesangbuch erwirbt, und zwar bei denen, die nicht von theologischen Schulen oder hymnologischen Theorieen her ihre kritischen Blicke in dasselbe werfen, sondern die es als evangelische Christen brauchen bei sonntäglicher Feier und in häuslicher Stille, in Freude und Leid, in jungen und alten Tagen, diese ist der praktische Erweis, daß das Rechte getroffen worden.

c. In Bezug auf die äußere Einrichtung haben wir, außer der Forderung deutlichen Druckes und handlichen Formats, nur einige wenige Dinge kurz zu berühren. Erstens ist es entschieden richtiger, wenn das Register auf die Numern, die in die Augen fallend großgedruckt sein müssen, als wenn es auf die Seitenzahlen verweist; denn, wie in der Schrift Buch und Capitel, so muß sich auch die Ziffer dem Gedächtniß einprägen; da aber jedes Gesangbuch in ver-

schiedenen Formaten auszugeben sehr empfehlenswerth ist, so bleibt sich nur die Numer, nicht die Seitenzahl gleich; überhaupt gehört jene zum Lied, während diese viel zufälliger ist. — Zweitens muß es als ein Fortschritt anerkannt werden, daß die neueren Gesangbücher, was schon nicht wenige ältere gethan haben, die Namen der Verfasser unter die Lieder setzen (manche alten Gesangbücher, z. B. das Straßburger von 1721, das Rothenburger von 1767, das Dresdner von 1791 haben dieselben sogar zur Ueberschrift gemacht) und in einem Register kurze biographische Notizen über dieselben mittheilen. Man kann zwar entgegenhalten, daß dadurch das Kirchenlied seinen Charakter als Volkslied einbüße, denn von einem Volksliede kennt man den Dichter so wenig als den Componisten; das Lied ist einmal da und gehört der Kirche; die Illusion, als ob die Kirche selbst es gemacht, als ob es überhaupt gar nicht irgend einmal entstanden wäre, sondern einfach eben existirte, wird dadurch zerstört. Aber eine Illusion ist dies doch; und es hat sicherlich dem Lied „Ein' feste Burg" auch in des Volkes Augen noch niemals Eintrag gethan, daß jedes Kind weiß, das Lied sei nicht vom Himmel gefallen, sondern von Luther gedichtet. Das Volk soll im Gegentheile die Männer in ehrendem Gedächtniß haben, denen der Herr der Kirche solche Gaben geschenkt hat und durch deren Mund er alle evangelischen Gemeinden so reichlich und fortwährend segnet; es ist ein Stück Kirchengeschichte, und wahrlich nicht das werthloseste, was das Volk in diesen seinen Dichtern kennen lernt. Wir haben keine Heiligen, die wir anrufen, und keine Reliquien, die uns ihre Gegenwart vermitteln, unsere Reliquien sind diese Lieder, unsere Heiligen sind diese Dichter, sie zu kennen und zu ehren ist Sache christlicher Pietät und kirchlichen Sinnes. Auch hilft gerade diese Angabe dazu, die Unterschiede der Form, das Neuere und Aeltere, das Weichere und Härtere selbst dem Volksgefühl deutlich und dem Volksverstand erklärlich zu machen und dadurch über manche Unebenheiten ihm hinwegzuhelfen. — Endlich drittens hat man neuerlich gerne jedem Lied einen Bibelspruch als Motto vorangesetzt. Wir gestehen, daß wir damit nicht einverstanden

sind. Nur dann, wenn das Lied (wie so viele Hiller'schen, aber auch manche älteren) wirklich die dichterische Exposition eines Bibelspruches ist, den der Verfasser selbst hat poetisch entfalten wollen, gehört die Angabe des Spruches auch zum Liede („Eins ist noth"; „Befiehl du deine Wege"; „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ"; „Die Gnade sei mit Allen"; „Nun danket alle Gott"; „Lobe den Herren, o meine Seele" ꝛc. — so auch bei metrisirten Psalmen); sonst aber ist die Angabe nothwendig eine mehr oder weniger willkürliche. Wer in dieser Weise Bibelspruch und Lied beisammen haben will, dem dienen hiezu die sogenannten Schatzkästlein.

5.

Ist das Gesangbuch der Gemeinde in die Hand gegeben, so soll sie nun es im Segen gebrauchen. Was davon in die Privatandacht fällt, das ist jedem freigegeben; das Regulativ, das selbst für den mütterlichen Gebrauch des Kirchenlieds Stip aufgestellt hat in seiner „Liederschule der singenden Kirche für Eltern und Lehrer" (Berlin 1858), wird wohl, unpraktisch wie es ist, nicht viel praktische Wirkung gehabt haben. Die Einfügung des Gesangbuchs in den Organismus der Schule hat die Katechetik zu erörtern. Wir reden daher hier lediglich von demjenigen Gebrauche, der in das Gebiet des Gottesdienstes fällt. An welchen Puncten desselben das Lied einzutreten, welche Stelle es im Verlaufe des Cultus einzunehmen hat, diese Frage werden wir besser erst im musikalischen Theile vornehmen, da das Lied ja nicht gelesen oder declamirt oder zusammengesprochen, sondern immer nur gesungen wird, also immer die poetische Erscheinung desselben mit der musikalischen verbunden ist; wenn der Prediger einige Liederverse in die Predigt einflicht, so ist das nicht vom hymnologischen, sondern vom homiletischen Standpunct aus zu beurtheilen, wie ihm denn hiezu auch nicht blos das Kirchenlied, sondern auch das christliche Gedicht zur Verfügung steht, das niemals Gemeindelied werden kann. Anstatt eines liturgischen Gebets aber ein

Lied zu lesen, kann Keinem gestattet sein. Hat sonach das Lied nur als Gemeindegesang im Gottesdienste seinen Platz, so fragt sich's nun, wer für den einzelnen Cultusact das Lied wähle? Denn die primitive Art, daß irgend Jemand — wie das in sonstigen Gesellschaften geschieht — ein Lied anstimmt und die Andern einfallen, konnte nur bei noch sehr kleiner Liederzahl und noch wenig geordnetem Gange des Cultus Bestand haben. Die allgemeine Annahme und Sitte ist nun, daß der Pastor, der den Gottesdienst als Prediger, Liturg, Katechet vollzieht, auch das Lied dazu wählt. Nur für gewisse Acte sind meist die Gesänge stabil, wie z. B. vor dem Abendmahle „O Lamm Gottes" — oder der Klopstock'sche Vers: „Herr du wollst uns vorbereiten" rc., zur Taufe Luthers oder Schmolcks Tauflied; zur Confirmation Münters „Stärk uns, Mittler" rc. und so noch manches je nach Landes- und Ortssitte. Wenn wir auf den oben besprochenen Unterschied des Introitusliedes, oder, wie wir lieber sagen, des liturgischen Liedes und des Kanzelliedes zurückgehen, so liegt es im Gegensatze des Liturgischen und des Homiletischen, daß wie letzteres freigegeben, das erstere aber seinem objectiven Charakter gemäß feststehend, immer dasselbe sein muß, so auch zwar das Kanzellied in näherem Zusammenhange mit der Predigt frei vom Geistlichen gewählt werden, aber desto gewisser das liturgische Lied für die verschiedenen Festtage, für den Sonntag nach seinem Namen oder seiner Stellung im Kirchenjahr, seiner Zugehörigkeit zu einer Festzeit für immer feststehen muß. Das läßt sich denn auch, wo ein Altardienst ist, ohne Mühe ausführen; und selbst wo nicht kirchenordnungsmäßig oder durch die Sitte schon das Festlied für jeden Festtag rc. stabil gemacht ist, sollte der Geistliche selbst solch eine feste Ordnung in seiner Gemeinde einführen. Die Gemeinde soll sich auf das Lied des Tages ebenso freuen können, wie auf das Evangelium und die Epistel desselben; mit dem Tage selber soll auch das ihm gehörige Lied in ihrem Bewußtsein verschmolzen und unzertrennlich eins sein; mit dem Tage soll auch sein Festlied in der Erinnerung anklingen. Da, wo kein Altardienst besteht, sollte an den Festen,

wo sogenannte Auftritte Statt finden, d. h. homiletische Voreingänge, nach denen noch einmal von der Gemeinde ein Vers gesungen wird, dieser Vers schlechthin feststehen und nie von des Predigers Willkür abhängen; für Weihnachten z. B. „Hallelujah, denn uns ist heut ꝛc.“, für den Charfreitag „O Lamm Gottes ꝛc.“, für Pfingsten „Nun bitten wir den heil'gen Geist ꝛc.“; damit wäre dann auch der über alle Maßen störende, ja abgeschmackte Usus beseitigt, daß am Schlusse solch eines vielleicht schwungvollen Auftritts nun im gemeinsten Ausrufersstyl oder wie in einer Schule angekündigt wird: wir singen jetzt aus Nro. 110 den ersten Vers. Die katholische Kirche kennt solch prosaische Unterbrechung nicht; wenn der Moment da ist, beginnt Gesang, Orgelspiel und Musik; und wenn die Rede vorher unmittelbar in Gesang einmünden soll, so darf der innere Nexus der Stimmung nicht durch solch eine Plattheit zerstört werden. Sobald diese Zwischenverse stabil sind, weiß die Gemeinde sie vorher, der Organist ist parat, um mit dem Schlusse dieses Vorworts einzufallen und mit der Gemeinde den Festgesang anzustimmen. — Aber wir gehen noch weiter. Wo kein Altardienst besteht, da sollte jedem Fest überhaupt auch als Hauptlied immer ein bestimmtes, mit der festlichsten Melodie versehenes Lied zugewiesen sein. Wie auch mein Predigtthema lauten mag, die Gemeinde soll zum voraus wissen: am Advent singt man: „Wie soll ich dich empfangen ꝛc.“; an Weihnachten: „Gelobet seist du Jesu Christ ꝛc.“; am Palmtag: „Der am Kreuz ist meine Liebe ꝛc.“; am Charfreitag: „O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc.“; am Osterfest: „Aus des Todes Banden ꝛc.“; am Himmelfahrtstage: „Siegesfürst und Ehrenkönig ꝛc.“; an Pfingsten: „O heil'ger Geist, kehr bei uns ein ꝛc.“. An solchen Tagen gehört der Gesang einzig dem Feste, wie auch selbstverständlich nur ein Festlied zu singen sich gebührt; mag auch z. B. gemäß der Perikope am Pfingstfest die Predigt viel von der Liebe zu Jesu handeln, das Lied soll ein Hymnus auf den heiligen Geist sein. Bei alle dem ist für die Festgottesdienste insbesondere die Melodie von Wichtigkeit; das inhaltsreichste Lied, das eine unfestliche, ordinäre, musikalisch

schwunglose Melodie hätte, würde Niemanden zur Erbauung werden. Diese Rücksicht ist um so leichter zu beobachten, weil gerade unter den in allen Gesangbüchern vorhandenen Festliedern immer auch welche mit ausgezeichnet schönen, schwungvollen Melodieen sich finden. — An den gewöhnlichen Sonntagen ist auf die Selbstständigkeit des Liedes gegenüber der Predigt deßhalb weniger Gewicht zu legen, weil zur Auswahl eines Liedes sonst überhaupt kein Bestimmungsgrund vorliegt. An einem schönen Sonntagsmorgen lassen wir wohl, gleichgültig wovon die Predigt handeln mag, ein Morgenlied oder Sonntagslied singen; aber die Morgen sind nicht alle schön und das übrige Gesangbuch will auch zur Geltung kommen. Wenn also dem Text und Thema irgend ein Lied speciell entgegenkommt, wenn dieses vielleicht ausdrücklich auf den Text sich gründet, nun dann ist's das Natürliche, daß man solch ein Lied singen läßt, so daß die Gedanken der Zuhörer von Anfang bis zu Ende des Gottesdienstes sich um Einen Gegenstand bewegen. Aber die Wechselbeziehung darf auch eine sehr lose, das Lied z. B. sehr allgemein sein, wenn Text und Predigt sehr speciell ist; das Lied etwa auch z. B. eine positive Gesinnung in vollen Tönen aussprechen, während die Predigt sich mehr polemisch gegen die jener Gesinnung entgegengesetzte Sünde wendet. Meine Predigt kann vielleicht von der Lauheit im Christenthum handeln, desto besser paßt es, wenn ich die Gemeinde in ihrem Lied eine rechte Liebeswärme aussprechen lasse. Daß aus dem Lied immer schon auf das Thema geschlossen werden könne, ist ganz und gar nicht nöthig. Derjenigen Einheit und dem Zusammenhange, den der Cultus haben muß, um eine geordnete, einheitlich wirkende Handlung und nicht ein potpourri zu sein, ist schon Genüge gethan, wenn nur nicht Heterogenes willkürlich oder gleichgültig zusammengeworfen, also etwa ein Sterblied gesungen und dann eine Predigt über Eheglück oder Kindererziehung gehalten wird. In die Gedanken- und Gefühlsrichtung, die das Lied ausspricht, muß die Predigt hineinpassen; aber ob jenes schon positiv ungefähr dasselbe poetisch sagt, was diese rednerisch, oder ob das eine dem andern er-

gänzend, also möglicher Weise sogar in einem gewissen Contraste gegenüber tritt, der aber unter einer höhern, gleichsam unsichtbaren Einheit steht, darüber darf kein Gesetz aufgestellt werden. Ohnehin stehen hier noch zwei Erfordernisse jeder peinlichen und kleinlichen Uniformirung entgegen. Erstens sollen die Kernlieder, die den eigentlichen Grundstock des Gemeindegesanges bilden*), auch am meisten zum Gebrauche kommen; sie vor allen sollen lebendiges Eigenthum der Gemeinde sein. Wenn ich also wahrnehme, daß eines dieser Hauptlieder schon lange nicht mehr gesungen worden, so nehme ich die nächste Gelegenheit wahr, um es, wenn es nur nicht dem Texte positiv heterogen ist, singen zu lassen. Zweitens ist die Rücksicht auf die Melodie viel wichtiger, als wenigstens die Unmusikalischen unter den Theologen meinen. Ein Lied mag gedankenreich, erbaulich und poetisch sein, ist ihm aber nicht das Glück widerfahren, eine schöne, musikalisch ansprechende und zum Singen einladende Melodie zu haben, so wird die Mattheit des Gesanges auch den Inhalt nicht zur Wirkung kommen lassen. Nun fordern wir freilich nicht für jeden Sonntag eine der Prachtmelodieen, die den Festtag zieren; „Wer nur den lieben Gott läßt walten", „Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht", „Gott des Himmels und der Erden", „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn", „Werde munter mein Gemüthe" — diese und viele andere sind keine Festgesänge, aber darum dennoch schöne Singweisen. Noch mehr aber ist bei der Melodie darauf zu sehen, daß sie der Gemeinde geläufig ist. Es ist etwas nicht nur nicht Erbauliches, sondern geradezu Peinliches, Mißstimmendes, wenn kein Mensch frisch und herzhaft mitsingt, wenn alle erst horchen müssen, was ihnen Ton für Ton die Orgel vorspielt. Da mag der

*) Das ist ja doch wohl der richtige Sinn des Wortes Kernlied: 1) daß ein solches Lied zu denjenigen Liedern gehört, die als das Beste, Nahrhafteste, Süßeste im ganzen Liedervorrath den Kern desselben ausmachen (in diesem Sinne hat Layriz seine Choralsammlung von 1844 „Kern des deutschen Kirchengesanges" betitelt); 2) daß das Lied seinen Inhalt aus dem Kern, dem innersten Wesen christlicher Wahrheit genommen hat; daß es 3) auch seiner Form nach nicht eine Schale, sondern einen Kern, süß und kräftig, zu genießen gibt.

Text noch so lehr- und geistreich sein, man ermattet nach kurzer Frist und ist froh, wenn das Erscheinen des Predigers der Mühsal ein Ende macht. — Weit mehr liegt an einem engeren Zusammenstimmen zwischen dem Schlußgesange nach der Predigt mit dem Inhalte, namentlich auch dem Schlusse derselben. Es ist in dieser Hinsicht keine gute Sitte, wenn immer der letzte Vers des vorher angefangenen Liedes zum Schlusse gesungen wird; wenn er vielleicht etwas ganz anderes zum Inhalt hat, als die Predigt, so zerstört er förmlich die Eindrücke, die die Predigt hinterließ. Aber wenn er gut für sie gewählt ist, was viel öfter als es geschieht, auch aus andern Liedern geschehen dürfte, so tritt freilich wieder der liturgische Schluß, Gebet und Abkündigungen störend dazwischen. Das Richtige wäre, daß unmittelbar nach dem Schlusse der Predigt (vgl. auch Nitzsch a. a. O. S. 361) ein genau zu demselben passender Vers gesungen würde, und dann nach den übrigen liturgischen Acten ein stabiler, liturgischer Schlußgesang folgte, etwa eine Doxologie oder ein Vers wie: „Unsern Ausgang segne Gott ꝛc." (Das Pfälzer G.B. von 1859 enthält Nro. 22—28 mehrere dieser Art).

Die Frage: wie viele Verse vor der Predigt gesungen werden sollen, möchten wir am liebsten dahin beantworten, daß wo möglich immer das ganze Lied durchgesungen werden soll; unser Brauch, immer nur die ersten vier, fünf Verse singen zu lassen, hat die Folge, daß vielleicht die schönsten Strophen eines Liedes gar nie gesungen werden. Allein die menschliche Stimme hält nur ein gewisses Maß von Anstrengung aus; und selbst wenn wir die rhythmischen „Schwungweisen" noch so schwungvoll sängen, so würden neun, zehn Verse eines und desselben Liedes nach einer und derselben Melodie doch immer ermüdend wirken. Wir können das nicht ändern; der Uebelstand wird aber dadurch erträglicher, daß, wie wir früher sahen, im Kirchenlied jede Strophe gewissermaßen ein Ganzes für sich bildet, also auch ein Abbrechen wenigstens nicht durch Zerreißen eines engen Zusammenhangs das Ganze sinnlos macht. Manche Gemeinden, ja manche Landeskirchen haben auch im Choralsingen mehr Ausdauer

als andere; das ist wohl erfreulich, aber es kann nicht erzwungen werden; und auch wo diese Tugend daheim ist, wird doch z. B. starker Frost nöthigen, dieselbe nicht allzusehr auf die Probe zu setzen. Bei sechs= bis achtzeiligen Strophen sind vier bis fünf, bei kürzeren etwa sechs Verse völlig genug.

Noch haben wir einen früher schon in allgemeinerer Beziehung besprochenen Punct zu erwähnen. Es gibt einzelne Geistliche, die in der Wahl der Lieder darum sehr scrupulös sind, weil sie nichts wollen singen lassen, als was alle Singenden mit voller Wahrheit auch von sich und zu sich selber sagen können. Also ein Lied wie Hillers „Mein Alles, was ich liebe, mein Alles, was ich übe, ist mein Herr Jesus Christ“ lassen sie nie singen, weil ja weit nicht Alle, die zur Kirche kommen, ernstlich dieses Sinnes sind. Die Folge ist, daß sie eigentlich außer Lobliedern und Bußliedern nur didaktische Lieder singen lassen können und so auch denen, für die jene Lieder der Liebe Wahrheit wären, dieselben beharrlich vorenthalten. Für uns fällt dieses Bedenken, das ohnehin selbst bei solcher sehr beschränkten Wahl nicht consequent durchgeführt werden kann, von selber weg, weil wir, wie oben gezeigt, in der singenden Gemeinde nicht blos die Summe der singenden Einzelnen, sondern ein Subject in höherem Sinne sehen, das nicht durch die zwischen den Individuen in ihrem geistlichen Leben bestehenden Differenzen ebenfalls differenziirt wird. Wenn die Gemeinde singt: „Ich habe nun den Grund gefunden“, so denken wir nicht an diejenigen unter der Menge, die diesen Grund noch nicht gefunden haben; die Gemeinde als solche hat ihn gefunden und preist sich selig darob; der Einzelne, der für seine Person diesem Fundamente noch ferne steht, aber der Gemeinde solches bekennen geholfen hat, wird dadurch sicher nicht zu dem Wahne verführt, als hätte auch er schon diesen Standort erreicht; sondern er wird dieses sein Zurückbleiben innerlich zu fühlen bekommen, aber jenes Mitbekennen wird für ihn auch ein Hebel werden, der ihn treibt und drängt, solch schönes, seliges Bekenntniß auch für seine eigne Person zur wirklichen Wahrheit zu machen.

Die kirchliche Musik.

1.

Der Hauptgesichtspunct, aus welchem die Berechtigung der Tonkunst innerhalb des christlichen Cultus zu erkennen ist, wurde im ersten Haupttheil (S. 62 ff.) erörtert und festgestellt; sie gehört hinein, weil das Schöne überhaupt hineingehört, ebenso als ein Opfer, als freie Darbringung des Besten und Edelsten, was der Mensch kraft der ihm von Gott verliehenen Begabung hervorzubringen vermag, wie als ein Segen, als eine Quelle reinen, das Leben erhöhenden und bereichernden Genusses, durch den die Stunde des Gottesdienstes den Feiernden zu einer Freudenstunde wird *). Außerdem ist speciell für die Tonkunst (wie für die Poesie) geltend gemacht worden, daß diese beiden die populärsten unter den edlen Künsten sind, daß sie gerade deßwegen sich so vortrefflich dazu eignen, daß mittelst ihrer die Gemeinde in pleno sich activ bei der Cultusfeier betheiligt, also ihr allgemeines Priesterthum in würdiger Weise ausübt. Sie könnte das zwar auch thun durch lautes Zusammensprechen; aber damit wäre das Merkmal des Schönen zerstört, denn wer auch nur einmal

*) Wir können uns auch die Erklärung von Oesterley („der Gottesdienst der englischen und deutschen Kirche", Göttingen 1863, S. 57): die Tonkunst im Cultus habe die Aufgabe, die Darstellungsfähigkeit des liturgischen Wortes zu erhöhen oder zu ersetzen", nicht aneignen; wo es sich um den Sinn des Wortes handelt, wohnt dem Sprechen des Wortes die höchste Darstellungsfähigkeit inne, die durch Musik wohl etwa verdunkelt, nicht aber erhöht werden kann.

einer katholischen Procession begegnet ist oder in einer katholischen Kirche das Zusammensprechen einer Anzahl Vater Unser oder Ave Maria gehört hat, wie da schrille, kreischende Weiberstimmen und brummende Männerstimmen hervorstechen, die übrige Masse aber nur ein verworrenes Geräusch hören läßt, wo die Silben nicht gleichzeitig gesprochen werden, sondern immer einer den andern überholt, — der wird nur sagen können, daß das nicht nur nichts Schönes, sondern etwas positiv Häßliches ist, das von protestantischer Seite nur dann zurückgewünscht werden kann, wenn man überhaupt möglichst viel Katholisches wieder haben möchte.*) Nur die Musik, die die Tonhöhe und den Rhythmus in Maß und Regel bringt, kann eine Menge von verschiedenen Stimmen zu einer wirklichen Einheit, d. h. zu schöner Gesammtwirkung verbinden. Es läge aber noch ein weiteres Motiv darin, wenn wir sagten: Musik und Gesang ist Sprache des Gefühls, der tiefer erregten und höher sich hebenden Empfindung; je feierlicher, je andächtiger also die Stimmung ist, um so nothwendiger und natürlicher ist es, daß sie sich nicht mit dem Worte begnügt, sondern im Gesange sich ausspricht. So geläufig uns diese These ist, so nothwendig führt doch eine schärfere Analyse darauf, sie wesentlich zu modificiren. Wie wir oben schon leugneten, daß die Musik überhaupt dazu da sei, um Stimmungen auszudrücken, für die vielmehr das Wort immer das adäquate und völlig ausreichende Mittel der Selbstkundgebung ist: so wird der Mensch auch nicht von selbst durch irgend eine Stimmung auf den Einfall gebracht, zu singen oder zu spielen; seine Stimmung kann

*) Wie häßlich dieses Zusammensprechen auch in der englischen Kirche ist, die dasselbe in großer Ausdehnung anwendet, wie es zu einem höchst profanen Ableiern und Plappern wird, „wo die einzelnen Gemeindeglieder sich nicht um einander kümmern, so daß man nicht nur drei verschiedene Stücke zu gleicher Zeit hört, die Worte des Geistlichen, des Clerk und der Gemeinde, sondern die Gemeinde selbst in hundert verschiedenen Stimmen und Silben wirr durcheinanderspricht", darüber lese man die in der vorigen Note citirte Schrift von Oesterley, eine Schrift, die alles, was irgend Löbliches am englischen Cultus zu entdecken ist, hervorzuheben sich bemüht, aber auch die großen und überwiegenden Mängel desselben bloßlegt.

ihn ebensogut stille als laut machen, ihn ebensogut in die Einsamkeit als unter Menschen führen; und wem noch niemals die Musik, als eine auf einer bestimmten Culturstufe erfundene Kunst, begegnet ist, wer nicht den Reiz einer schönen Melodie schon empfunden und dieselbe seinem Gehör und Gedächtniß angeeignet hat, den wird keine Stimmung, die Freude so wenig als Zorn, Verdruß oder Trauer von innen heraus veranlassen, zu singen. Wo eine erhöhte Stimmung, ein erhöhtes Lebensgefühl und damit ein gewisser Kraftüberschuß vorhanden ist, der sich nicht durch die Arbeit des Lebens consumirt, da will sich dieses Lebens- und Kraftgefühl Luft machen;*) und wenn unsre Bauern am Sonntag das Kirchenlied fortissimo anstimmen und durchführen, so möchte man allerdings diese Kraftäußerung aus jener Ursache ableiten. Aber mit psychologischer Nothwendigkeit, wie man meint, folgt gar nicht, daß die Andachtsfülle sich gerade im Singen ausspreche; wer nicht singen gelernt hat, wird auch in höchster Andachtsgluth kein Bedürfniß der Art empfinden, und auch ein musikalischer Mensch kann sehr andächtig sein, ohne daß ihn das zum Singen oder Spielen veranlaßt. Sondern nur, nachdem die Kirche einmal die Tonkunst mit andern Künsten in ihren Bereich aufgenommen hat, als Schmuck ihres Gottesdienstes, kommt allerdings die in ihr einheimische Kunst der festtäglichen Stimmung der Gemeinde als ein entsprechendes Moment entgegen, das Schöne des Gesanges paßt zu dem Gehobensein der Seele, die Idealität der Kunst schließt sich zusammen mit der Idealität des Sonntagsgefühls; damit ist aber nichts Anderes gesagt, als wenn wir oben schon feststellten, daß die Musik in der Kirche ebensosehr dazu diene, den Tag des Gottesdienstes zu einem Freudentage zu machen, indem sie der Gemeinde das Schöne zu genießen gebe, als sie sich dazu hergebe, daß die Gemeinde insgesammt sich bei der Feier activ betheilige. — Nicht ohne guten Grund opponiren wir beharrlich gegen all' die üblichen Gefühlstheorieen von der Musik und lassen einzig den Gesichts-

*) Vgl. Schillers Briefe über ästhet. Erziehung, Cotta'sche Gesammt-Ausg. Bd. XII. S. 125.

punct des objectiv-Schönen zu; so lange man noch in der Musik den Ausdruck von Seelenstimmungen zu hören glaubt, anstatt einfach Tonbilder, die selbstständig in ihrer Weise die Idee des Schönen realisiren, so lange ist der Illusion und Confusion kein Ende. Was Hanslick in seiner Schrift über das musikalisch-Schöne ausgeführt hat, das ist unumstößliche Wahrheit.

Das musikalisch-Schöne nun kommt, wenn wir es genauer untersuchen, um seinen Gebrauch für den Cultus darnach zu bestimmen, auf mehrfache Weise zu Stande.

1. Schon der Klang an sich, sobald er Wohlklang ist, auch wenn er keine Modulation annimmt, sondern immer derselbe bleibt, ist schön. Mit welchem Genuß hören wir dem Geläute oder dem Schlag einer Glocke zu! Freilich verbinden sich hier schon zwei weitere musikalische Elemente mit dem einfachen Klange, nemlich eine in gleichen Zeittheilen eintretende regelmäßige Wiederkehr desselben, ein gewisser Rhythmus, Schlag und Rückschlag, und, da in der Glocke immer mit dem Hauptton noch andere Töne mitklingen, eine gewisse Harmonie. Allein in Vergleich mit dem, was wir musikalisch Harmonie nennen, ist jenes Mitklingen sehr untergeordnet, und der Rhythmus wäre durch seine Einförmigkeit ermüdend, wenn nicht im Klange selber schon ein Schönes, das Gehör Ansprechendes gegeben wäre.

2. Wie aber die einzelne Farbe schon als solche schön sein kann, und doch ist die höhere Schönheit erst dann gegeben, wenn verschiedene Farben in verschiedenen Maßen und Formen so verbunden sind, daß sie ein Bild darstellen: so erhebt sich der einzelne Klang dadurch, daß andere Klänge von verschiedener Tonhöhe sich an ihn anschließen, also überhaupt mehrere Töne einander folgen, ihre Reihe aber eine durch bestimmtes Maß begrenzte, einheitlich zusammengehörige ist, d. h. dadurch, daß aus mehreren Tönen eine Melodie wird, zu einer höhern Stufe der Schönheit. Die Melodie entspricht in der Musik dem, was in der Malerei ein Bild ist; aber das musikalische Bild, das als solches vom Tondichter innerlich geschaut wird, das ihn die

Phantasie innerlich gerade so hören läßt, wie dem Maler die Phantasie seine Bilder innerlich zu schauen gibt, — unterscheidet sich sehr wesentlich von dem, was die bildende Kunst erzeugt. Erstlich werden die Töne einer Melodie nicht gleichzeitig gehört; jeder verschwindet hinter seinem Nachfolger, das musikalische Gehör erweist sich aber eben dadurch als das musikalische, daß es die Fähigkeit besitzt, den vorangehenden Ton nicht über dem nachfolgenden zu vergessen, sondern eine ganze Reihe derselben so zusammenzuhören, wie jeder Mensch eine Reihe von Wörtern, die einander ebenfalls zeitlich folgen, zusammenhört und einen einheitlichen Gedanken darin findet. Zweitens aber muß die Malerei, wenn sie nicht blos eine Farbenreihe, eine Mustercarte, sondern ein Bild herstellen will, dazu immer etwas aus der wirklichen, sichtbaren Welt als Gegenstand und Inhalt des Bildes verwenden, so daß immer gesagt werden kann, was das Bild vorstellen soll; auch wenn es die freie Schöpfung der Phantasie ist, so muß es doch Figuren zeigen, die den wirklichen Dingen nachgebildet sind; sie stellt immer etwas anderes vor, als sie selber ist, sei es eine Madonna oder Cäcilia, oder sei es ein Pferd, ein Haus, eine Landschaft, was alles zuerst für sich selber existirt oder als existent gedacht wird, nicht aber erst durch den Maler zur Existenz gelangt. Das musikalische Bild aber stellt nichts vor oder dar, als sich selber, nicht etwas Fremdes, ein Haus oder einen Menschen oder Baum, sondern lediglich sich selbst; der Musiker schafft in seiner Melodie etwas, was vorher und außer derselben gar nicht existirt. Das Schöne der Töne, der Tonverbindungen, d. h. die Melodie, ist Form und Stoff zugleich, ohne daß die Musik erst einen anderweitigen Inhalt suchen müßte. Wer deßhalb die Musik arm nennen wollte, der wäre in traurigem Unverstande befangen; gerade das ist der Reichthum, die Hoheit der Musik, daß sie nirgends einen Inhalt zu borgen braucht, weder aus der äußern noch aus der innern Welt, sondern alles aus ihrer eigenen unerschöpflichen Lebensfülle nimmt. Wir reden hier von der reinen Musik, d. h. der Instrumentalmusik; der Gesang bringt allerdings einen anderweitigen, der wirklichen

Welt angehörigen Inhalt dazu, weil die Worte des Textes einen solchen haben; aber das ist schon Verbindung der Poesie mit der Musik; wollen wir letztere in ihrer Selbstständigkeit als Kunst in's Auge fassen, so dürfen wir sie nur als Instrumentalmusik betrachten, wie denn auch die Vorstellung, als sei Gesang die frühere, Instrumentenspiel die spätere Kunst (wie z. B. Grimm, über den Ursprung der Sprache ꝛc., S. 54, die letztere für etwas nur durch gesteigerte Abstraction vom Gesang entstandenes ansieht), zuverläßig falsch ist; was eine Melodie ist, das hat man sicherlich zuerst an einer Pfeife entdeckt, und erst eine weitergeschrittene Cultur hat gefunden, daß man Worte, die einen Satz bilden, auch zugleich mit einer musikalischen Tonreihe aussprechen, d. h. daß man singen könne. Die Bibel weiß auch schon lange zuvor, noch aus antediluvianischer Zeit, von Geigern und Pfeifern zu berichten (1 Mos. 4, 21.), ehe sie uns (2 Mos. 15) in Moses den ersten Sänger und Chorführer vorstellt. Nicht das also macht eine Melodie schön, daß sie etwas ausdrückt, bedeutet, vorstellt, was nicht sie selber ist, sondern daß sie als Melodie schön ist, d. h. daß der Wechsel und die Verbindung der Töne einen wohlthuenden Eindruck auf das Gehör und damit eine erfreuende Wirkung auf den ganzen Menschen macht, ihm zur Lebenserhöhung dient. *) Damit ist allerdings nicht geleugnet — und

*) Mit Obigem widersprechen wir (wie wir schon anderwärts gethan, namentlich in den musikalischen Artikeln der Schmid'schen Encyklopädie für das Erziehungs- und Unterrichtswesen) allen den dermaligen Einbildungen, mit denen man jedem Musikstück, jedem musikalischen Gedanken irgend etwas Anderes, nicht-Musikalisches unterlegen will, Sehnsucht, Liebe, Zorn, Wahnsinn, Schicksal und wie die albernen Deutungen alle heißen, womit man z. B. den Beethoven'schen Symphonien und Sonaten erst einen Sinn geben will. Daß man dermalen kein Musikstück machen kann, ohne damit eine Geschichte oder eine Person oder Sache, einen Columbus, eine Eisenbahnfahrt, eine Liebschaft oder was sonst darstellen zu wollen, das ist einer der traurigsten Beweise von der Armuth unsrer Zeit an rein musikalischer Productionskraft, an musikalischen Ideen. Wenn Bach eine Fuge, Mozart eine Symphonie, ein Quartett, eine Sonate componirte, so ists diesen Meistern nicht im Traum eingefallen, etwas Anderes geben zu wollen, als Musik. Noch Mendelssohn hat sich darüber in seinen Briefen (II. Band, 1864) mehr-

gerade dies gibt jenen Faseleien einen Schein von Wahrheit —, daß die Gegensätze, die die Musik in rein musikalischer Gestaltung dem

---

mals unzweideutig ausgesprochen. So S. 337: „Es wird so viel über Musik gesprochen und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. Die Leute beklagen sich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt... das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. Fragen Sie mich, was ich mir dabei" (d. h. bei einem seiner „Lieder ohne Worte") „gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht." Damit trifft Mendelssohn den Nagel auf den Kopf; wer da fragt, was er bei einer Musik denken soll, die er hört, dem ist zu antworten: gar nichts sollst du dir dabei oder daneben denken, nichts Anderes, nichts Unmusikalisches, nichts aus Psychologie oder Theologie, aus Physik oder Geographie, aus Geschichte oder Weissagung, sondern einzig die Musik selber; die ist in ihrer Art Gedanke und gedankenreich genug; wer noch etwas Anderes daneben denken will, der weiß gar nicht, was er an der Musik selber hat, daß, was sie darbietet, eine vom Geiste zu assimilirende, in sein Leben übergehende Realität ist, so gut wie für den Mathematiker ein geometrischer Lehrsatz, oder für den Naturforscher das Ergebniß einer Entdeckung oder eines Experiments. — In einem andern Briefe schreibt Mendelssohn von seiner Ouverture zur „Melusine": „was die Musikzeitung über dieselbe fabelt von rothen Korallen und grünen Seethieren und Zauberschlössern und tiefen Meeren, das geht in's Aschgraue und setzt mich in besonderes Staunen." — Suum cuique: laßt der Musik, was ihr gehört und macht sie nicht zur Bettlerin, die erst an Anderer Thüren klopfen muß, um Nahrung zu erhalten. — Noch sei hier eine Stelle aus Hanslicks mehrerwähnter Schrift über das musikalisch-Schöne angeführt. S. 49 sagt er: „Ulibischeff sieht in Mozarts G-moll-Symphonie die Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe in vier Phasen genau ausgedrückt. Die G-moll-Symphonie ist aber Musik und weiter nichts. Das ist jedenfalls genug." Gewiß; wer damit nicht genug hat, wer statt Musik etwas von leidenschaftlicher Liebe hören will, der soll einen Roman lesen, Musik aber Musik sein lassen; in ihrer reinen Luft treiben sich solche Nebel gar nicht umher, und wer diese Luft athmet, der ist froh, alles zu vergessen, was ihn und die Welt sonst umtreiben mag, es bleibt alles dahinten. Auch O. Jahn findet (Mozart IV. S. 127 ff.) in jener Symphonie Schmerz und Klage ausgesprochen; uns scheint vielmehr dieses Werk so gut wie irgend ein anderes von demselben Meister lauter Lust und Leben zu sein; auch mit diesen Molltönen spielt der Künstler, wie mit anderen musikalischen Formen, und es ist dasselbe Behagen, mit welchem er hier, wie sonst, die Töne sich gestalten, sich gruppiren, sich in Massen concentriren und dann wieder die Massen sich auflösen läßt; solchem Schaffen des Genius darf kein Hauch von Schmerz, Verdruß,

Gehöre darbietet, wie der Gegensatz zwischen forte und piano, zwischen rascher und langsamer Bewegung, zwischen hohen und tiefen

---

Liebeskummer u. dgl. nahen, darum sind derlei unmusikalische Dinge auch nicht der Inhalt der Musik. — Auch Vischer's Aesthetik (III. S. 791) läßt die Behauptung nicht fahren, jedes Musikwerk müsse eine specifisch individuelle Stimmung zum Inhalt haben. Das ist schon psychologisch falsch, denn nicht aus seiner Stimmung heraus componirt der Künstler, sondern aus seiner musikalischen Begabung, aus dem verborgenen Quell des Genius heraus, in welchem unaufhörlich Melodieen sich bilden, auftauchen, wieder verschwinden, aber durch den darauf sich richtenden Willen festgehalten und durch den ordnenden Verstand zu einem Bilde gestaltet werden. Von seiner Stimmung wird sich der ächte Künstler vielmehr emancipiren, indem er componirt, als daß er sie durch's Componiren verewigen würde. — Eine neuere Schrift „zur Tonkunst", von E. O. Lindner, Berlin 1864, die ebenfalls der Stimmungs-Theorie huldigt, kann doch nicht umhin, die Schwierigkeit anzuerkennen, die der Anwendung derselben gerade auf Werke und Meister ersten Ranges im Wege stehen; auch der phrasenreichste Interpret würde in Verlegenheit kommen, wenn er uns von jeder der 96 Numern in Bachs wohltemperirtem Clavier eine darin ausgedrückte Seelenstimmung angeben sollte. Aber man höre, wie Lindner sich hilft. „Bach legt uns", sagt derselbe S. 137, „das innerste Seelenleben bloß, aber nicht in seinen Beziehungen zur umgebenden Welt, nicht in seinen subjectiven Wünschen oder unter dem Eindruck der äußern Natur, sondern als unmittelbare Grundstimmung der Seele an und für sich, mit Bezug auf einen alles ausgleichenden Urquell derselben." Welch eine Psychologie! Wenn alle besondern Stimmungen mit ihren Gegensätzen in Abzug gebracht sind, dann bleibt nicht, wie dieser Autor wähnt, eine allgemeine Grundstimmung, sondern gar nichts, ein leeres Abstractum; wäre aber solch ein Unding auch möglich, so dürfte auch zwischen den diese Grundstimmung ausdrückenden Musikstücken kein musikalischer Gegensatz mehr sein, — und doch hat jedes große und kleine Stück des genannten Altmeisters so durchaus sein besonderes Gepräge, es gleicht so gar keines dem andern, wie man dies selbst nicht von Händel oder Mozart so absolut behaupten kann. Wenn Lindner gleich darauf, S. 138, von den späteren Meistern, Haydn, Mozart, Beethoven sagt, ihre Musik sei eine Reihe „aufregender Bilder", so ist ihm zu entgegnen, daß derjenige, den irgend eine Musik aufregt, anstatt ihn durch das Anschauen reiner Schönheit stille zu beseligen, noch auf der niedern Stufe steht, auf welcher die Tonkunst noch gar nicht ästhetisch, sondern nur erst physisch, elementarisch aufgenommen wird. Wenn uns ein Mozart'sches oder Beethoven'sches Musikwerk aufregt, so ist es nur die freudige Bewunderung des Schönen, und diese Wirkung hat eine Bach'sche Suite oder Invention in gleicher Weise; zu etwas andrem aber, etwa zum ritterlichen Kampfe wider China und Japan, oder zur Einführung der deutschen Grundrechte, zur Herstellung einer deutschen Flotte oder zur Thätigkeit für innere Mission, zur Verliebtheit oder zur Emancipation

Tönen, wie ihr crescendo und diminuendo, ihr sforzando, wie die Mannigfaltigkeit der Klangfarben unter den Instrumenten des Orchesters, den Registern der Orgel u. s. w. — eine oft überraschende Analogie, eine wundersame Aehnlichkeit erkennen lassen mit Gegensätzen, die unter den Dingen des wirklichen Lebens vorliegen, daß die Musik daher oft wohl ein Bild eines Sturmes oder nächtlicher Ruhe, ein Bild zornigen Auffahrens oder süßen Schmeichelns u. dgl. darbieten kann; es kann eine Melodie klingen wie Stolz, wie Ergebung, wie Klage: — aber sie drückt alle diese Dinge ebensowenig aus, als eine Eiche der Ausdruck des Stolzes, ein Sumpf der Ausdruck der Melancholie ist: sondern das sind Bilder, sind Aehnlichkeiten, die einem poetischen Sinn sich wohl nahe legen können, aber die man gar nicht zu entdecken braucht, um die Musik und ihren Gehalt, der eben nur ein musikalischer ist, vollständig zu verstehen und zu genießen, wie denn auch diese Aehnlichkeiten, weil sie nur subjectiver Art sind, unendlich verschieden aufgefaßt werden; dieselbe Melodie, in welcher der Eine einen Hülferuf aus tiefer Noth zu hören glaubt, erscheint einem Andern als Ausdruck der freudigsten Bewegung. Diese Analogieen aber, so unstet, so flüssig, so schlechthin subjectiv sie sind, bieten doch das Mittel dar, um, wenn einmal die Musik nicht mehr rein als Musik, sondern in Verbindung mit andern Künsten, also namentlich mit der Poesie, d. h. als Gesang auftreten soll, eine gewisse Angemessenheit der Melodie zum Textinhalt herzustellen. Während die Musik keinen andern Inhalt in sich aufnimmt, als den sie selbst bildet, d. h. ihre Töne und deren Verbindung zu Tonbildern, so haben dagegen die Worte, die mit den Tönen und in denselben zugleich ausgesprochen werden, wenn gesungen wird, einen Inhalt

---

der Frauen — wird kein vernünftiger Mensch durch irgend eine Musik aufgeregt, durch Beethoven so wenig als durch Bach. Wie wahr hat dagegen Hanslick (vom musikalisch Schönen, 2. Aufl. S. 89) das richtige ästhetische Verhalten, die wahre Wirkung der Kunst ausgesprochen in den Worten: „Freudigen Geistes in affectlosem, doch innig hingebendem Genießen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen, und feiern erkennend, was Schelling so schön die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen nennt.“

ganz anderer Art, sie drücken einen an sich gar nicht musikalischen Gedanken, Liebe, Furcht, Leidenschaft u. dgl. aus. Nun wäre jene Verbindung zweier an sich heterogener Elemente, der Sprache und der Musik, ein Unding, wenn nicht eine einheitliche Wirkung hervorgebracht werden könnte, wenn nicht die Musik, trotz ihrer Gegensätzlichkeit zu allem Realistischen, doch zugleich in der oben angedeuteten Mannigfaltigkeit ihrer Tonmittel etwas besäße, was mit Gegensätzen in der wirklichen innern und äußern Welt eine gewisse Aehnlichkeit hätte. Umgekehrt besitzt auch die Sprache etwas der Musik Analoges, nemlich den declamatorischen Wechsel zwischen hohen und tiefen Tönen, zwischen starker und schwacher Betonung, zwischen rascher und langsamer Bewegung. So entsteht die Möglichkeit, zwischen dem musikalischen Ausdruck, d. h. dem reinen, selbstständig schönen Tonbild, und zwischen dem Sprachausdruck, dem Aussprechen irgend eines nicht musikalischen, sondern logischen Gedankens — zwischen einer Melodie und einem gesprochenen Satze — eine so täuschende Einheit herzustellen, beides so in einander zu verschmelzen, daß der Zuhörer die ursprüngliche Heterogeneität der beiden Factoren des künstlerischen Products gar nicht mehr gewahr wird, sondern sie so in Einem Zuge genießt, als wären beide von Haus aus schon Eins gewesen. Solchen Höhepunct hat Händel erreicht z. B. in der Arie: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt 2c. Mendelssohn in der Arie: Jerusalem, die du tödtest 2c., in dem Psalmchor: Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser 2c. — man kann diese Worte nicht wahrer sprechen, als der Meister sie singen läßt. Aber diese Angemessenheit selbst ist eine so wenig zu fixirende, daß mehrere musikalisch ganz verschiedene Melodieen gleich trefflich zu einem und demselben Texte passen. Wer da wähnt, jeder poetische Gedanke könne auch nur auf Eine richtige Weise melodisch ausgedrückt werden, der muß unsern gesammten Choralgesang abschaffen, da wir nicht nur zu allen Strophen eines Liedes, die doch nie alle dieselben Gedanken aussprechen, sondern sogar zu verschiedenen Liedern eine und dieselbe Melodie singen; „Wie soll ich dich empfangen" ist ein hochfestliches Adventslied, „Valet

will ich dir geben" ist ein Sterblied, ein Abschiedslied an die arge falsche Welt — und dennoch paßt die Eine Melodie von Melchior Teschner beiden wie angegossen; „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" hat gewiß einen andern sachlichen Inhalt, als „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen?" Dennoch ist die Melodie, die Christoph Strattner dem letztern gegeben hat, auch die des erstern geworden; und aus dem Loblied: „Dir, dir Jehovah will ich singen" hat sich mit bloßer Weglassung einiger überzähligen Silben auch die Sterbmelodie: „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" gebildet. Eine gewisse Angemessenheit der Melodie zum Text muß also wohl als Forderung des Schönen zugestanden werden, aber es bleibt für dieselbe ein weiter Spielraum; je schärfer die Forderung angespannt wird, d. h. je mehr die Gesangsmelodie mit derjenigen Betonung der Worte zusammentrifft, die dem Lesenden, dem Declamirenden als die richtige müßte vorgeschrieben werden, um so mehr wird sie aufhören, Melodie, also Musik zu sein, wie unsre sogenannte Zukunftsmusik beweist, die nur noch Rhetorik, aber keine Melodie mehr kennt; nur sehr ausgezeichneten Meistern gelingt es, beides, das Declamatorische und das principiell von diesem ganz verschiedene Musikalische so zu verbinden, daß, was declamatorisch richtig und ausdrucksvoll ist, auch musikalisch als schöne Melodie sich präsentirt und schöne Musik wäre, auch wenn kein Singtext ihr irgend einen anderweitigen Sinn beifügte, wenn sie rein als Musik genossen würde.

3. Noch um eine Stufe höher steigt das musikalisch Schöne, wenn es sich nicht blos in einer, ein musikalisches Bild darstellenden Reihenfolge von Tönen, sondern im gleichzeitigen Erklingen mehrerer solcher Tonreihen darstellt, deren jede für sich wieder eine Melodie bildet, d. h. in der Harmonie. Diese Stufe hat die Musik bekanntlich erst in der christlichen Kirche und auch in dieser verhältnißmäßig spät (durch Hucbald, † 930) erreicht; in ihr hat man aber auch so sehr das Höchste der Kunst verehrt, daß man noch im Reformations-Jahrhundert die Erfindung der Melodie weit weniger für künstlerisches Produciren ansah, als die Schöpfung der Harmonie — der

Sänger trat hinter dem Setzer, wie Winterfeld beide treffend betitelt, weit zurück, daher die Ueberschrift composuit, dem Wortsinn gemäß, nicht das, was wir jetzt componiren nennen, sondern nur die kunstvoll harmonische Bearbeitung bezeichnet hat. Und so sehr zumal seit Mozart und Haydn die Melodie ihre ursprüngliche Prärogative als die eigentliche Blüthe am Baume der Tonkunst behauptet, so daß von da an jede Vernachlässigung derselben, jede Verarmung an der Kraft, schöne Melodieen zu erfinden, einen Verfall der Kunst selbst bedeutet: so ist doch ebenso gewiß, daß nur erst in der harmonischen Verbindung der Tonreihen die Musik ihren ganzen Reichthum, ihre ganze Macht entfaltet. *) Harmonie ohne Melodie ist freilich in der Musik nur momentan denkbar, da jedes Fortschreiten einer Stimme von einem zu mehreren Tönen, die zusammen irgendwie ein Ganzes ausmachen, auch ein Tonbild, also eine Melodie gibt. Doch wiegt bei einzelnen Gattungen das harmonische Element entschieden vor über das melodische, so daß das Ohr nicht von den von einer Hauptstimme vertretenen Tonreihen, d. h. von einer melodieführenden Stimme, aber auch nicht (wie in der Fuge) vom Hervortreten einer Melodie aus allen Stimmen als Thema den Haupteindruck empfängt, sondern von den voll ausklingenden Accorden. So ist bei Palestrina (z. B. in den Improperien u. a.) vielfach nicht der melodische Tonwechsel, sondern die Aufeinanderfolge der Accorde das, was diese Gesänge so unbeschreiblich schön macht; so kann auch, wo die Psalmodie irgend eine musikalisch-schöne Wirkung thun soll, diese nur in der Harmonie

*) Verf. erinnert sich noch sehr gut, wie einst, als er einen ländlichen Gesangchor gründete und nach den nöthigen Vorübungen zum erstenmal Sopran, Alt, Tenor und Baß den C dur-Accord sangen, die Leute an diesem reinen, vollen Zusammenklang eine so außerordentliche Freude hatten, daß sie gar nicht satt werden konnten, ihn immer wieder zu hören, ohne daß etwas von Melodie daran geknüpft oder ein Wort dazu gesungen worden wäre. Dieselbe Wirkung übt ein in einem reinen Accord gestimmtes Geläute aus; der C dur-Accord auf dem Mainzer Dom, der B dur-Accord auf dem Freiburger Münster, der As dur-Accord auf der Laurenzer-Kirche in St. Gallen und Aehnliches, das sind Harmonieen, die jedes musikalische Ohr fesseln, während alle Melodie fehlt.

liegen, die zwar höchst einfach ist, fast durchweg reiner Dreiklang, nur an den Schlüssen und Halbschlüssen mit Rhythmus und Melodie sich ändernd, die aber, sobald sie von reinen Stimmen rein gesungen wird, eben als Harmonie an sich schon etwas Schönes ist.

4. Endlich verlangt das musikalische Gebilde, um schön zu sein, noch dasjenige Maß und Gesetz für den zeitlichen Eintritt der seinen Inhalt bildenden Töne, welches wir Rhythmus nennen. Wie jedes der drei erstgenannten auch für sich allein schon eine ästhetische Wirkung hervorbringt, so ist selbst der Rhythmus dies zu thun im Stande; es liegt z. B. im Trommeln, im Dreschen, im Hämmern des Schmiedes, ohne daß Klang oder Melodie, mithin auch ohne daß etwas von Harmonie dabei ist, ein musikalisches Element, so daß gerade das musikalische Ohr, wenn es nicht verbildet ist, solchen Taktübungen mit Vergnügen zuhört.*) Für den kirchlichen Zweck jedoch kann sich der Rhythmus in dieser Weise nicht isoliren, da er in solcher Ablösung vom Melodischen und Harmonischen zu sehr nur sinnlich, nur elementarisch wirkt; Melodie und Harmonie sind Objecte rein ästhetischer Anschauung, der Rhythmus aber, sobald er auch nur vorwiegt (wie im Marsch, im Walzer), wirkt physisch auf den Organismus, er fährt so zu sagen den Leuten in die Beine, daher sich ein Zapfenstreich ebensowenig als Concertstück wie als Kirchenstück gebrauchen läßt. Dagegen hat er erst in der Verbindung mit Klang, Melodie und Harmonie seine große, und zum Theil gerade für den kirchlichen Gebrauch eigenthümliche Bedeutung. Es gibt nemlich einen zwiefachen Rhythmus, den rein musikalischen und den declamatorischen. Jener, ob er sich wohl so viel möglich an den Werth der Silben anschließt, also Thesis und Arsis, wie sie im Worte liegt, auch im Gesange wieder gibt, ist dennoch nicht absolut daran gebunden, nicht so nemlich, daß, wo das Wort eine kurze Silbe hat, auch in der Musik eine kurze,

*) Händel soll, wie die Sage geht, das Thema zu der prächtigen Clavierfuge in E moll von hämmernden Schmieden entlehnt haben, an deren Werkstatt er vorübergieng. Aber er läßt nur die drei ersten Schläge in gleichem Tone stehen, aus den übrigen hat er eine Melodie gemacht.

etwa halbe Note stehen müßte, und wo das Wort eine lange Silbe hat, auch die Musik eine lange, etwa eine ganze Note haben müßte. In diesem Fall wäre die Melodiebildung musikalisch allzu abhängig vom Texte; bei allen jambischen und trochäischen Maßen wäre die Musik gezwungen, den $^{6}/_{8}$ oder $^{3}/_{8}$ Takt (bei Jamben mit Auftakt, bei Trochäen ohne denselben) anzuwenden, also das was man neuerlich den quantitirenden Rhythmus genannt hat (z. B. v. Tucher, Schatz des evang. Kirchenges. II. Theil, Vorrede S. XIII.); oder müßte im geraden Takt immer ein punctirtes Viertel und ein Achtel mit einander wechseln; der einfache $^{4}/_{4}$ Text dagegen, dessen 4 Schläge gleiche Länge haben, wäre nicht mehr möglich. (Tucher meint zwar a. a. O. S. XIV: die alt-evangelischen Gemeinden hätten auch Choräle dieser Art so gesungen, daß selbst bei Noten von gleichem Werth die innere Kürze und Länge dennoch zu hören gewesen sei; das ist eine der vielen Idealisirungen, womit man die altevangelischen Gemeinden beehrt, als wäre das Volk von damals auch künstlerisch sangfertiger gewesen, als die gegenwärtigen Gemeinden. Dieser sog. accentuirende Rhythmus kann nur bei sehr raschem Singen und dann nicht von einer Volksmasse, sondern nur von geschulten, in der Kunst des Vortrags geübten Sängern hörbar gemacht werden.) Die Anwendung dieses, vom Wort abhängigen Rhythmus hat im Gottesdienst nur da Raum, wo eine Reihe Silben auf Einen und denselben Ton gesungen werden, also bei der Gattung, die wir als Psalmodie bezeichnen können. Entweder ist es der Geistliche, der allein solch einen liturgischen Gesang, etwa nur mit schwacher Begleitung der Orgel, vorzutragen hat, oder ist es ein Chor, der solche Psalmodie, gehörig eingeübt, ausführt; die Gemeinde wird das niemals in anständiger Weise thun können, da bei der Masse nicht verhindert werden kann, daß der eine schneller, der andere langsamer spricht; für sie ist der musikalische Rhythmus, der unabhängig vom Worte rein den musikalischen, gleichmäßig schreitenden Takt einhält, die einzige Gewalt, die die Menge in fester Ordnung erhält. Allein wie selbst die Psalmodie, bei der das Melodische grundsätzlich ein minimum ist, wo also der

Gehalt der gesprochenen Worte vorwiegt und nur durch den Klang, durch den festgehaltenen Einen Ton das Musikalische sich repräsentirt, dennoch des Melodischen schlechterdings nicht gänzlich entbehren kann, daher am Schluß und Halbschluß, wie auch am Anfang immer eine melodische Wendung hervortritt, die eben bei den sogenannten acht Psalmtönen, wie bei dem neunten (dem sog. peregrinus) den Unterschied derselben kennzeichnen: so muß sich selbst der dem Wort und dessen Prosodie getreue psalmodische Rhythmus an vielen Stellen nolens volens dem musikalischen fügen; das nächste beste Beispiel, wie z. E. in Riegels und Schöberleins „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs“ (Göttingen 1864) S. 57 der Satz „Herr, wie lange willst du zürnen“ — enthält schon auf die zweite Silbe „wie“ eine Dehnung, während das „lange“ schon verkürzte Noten hat; die vier Silben „Feuer brennen“ haben vier halbe Noten, die erste Silbe in „lassen“ dehnt sich über zwei halbe und eine ganze: das geschieht, weil das musikalische Ohr dies fordert, dem sich der Rhythmus der Worte unterwerfen muß. (So ebendaselbst zwei Zeilen vorher sind die zwei Silben „und dem“ gedehnt, im Wort „heiligen“ haben die zwei ersten Silben Viertel, die letzte eine halbe Note, und das Wort „Geiste“ für beide Silben zwei ganze Noten.) Damit beweist sich klar, daß, wo einmal gesungen wird, der musikalische Rhythmus sein Recht niemals aufgibt.*)

*) Die deutsche Polemik gegen den unsrer Musik wesentlichen, festen Takt, den man seltsamer Weise gerade unrhythmisch gescholten, hat sogar in der russischen Kirche Anklang gefunden. Der Director der kaiserlichen Capelle in St. Petersburg, Alexis v. Lwoff hat (Petersb. 1859) „über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges“ geschrieben, wo er dem den Silben sich anschließenden, nicht an Taktgleichheit und absoluten Notenwerth gebundenen Vortrag das Wort redet. Den Gesängen der russischen Liturgie können wir, so wenig sie sonst Aehnlichkeit mit dem gregorianischen Gesang der römischen Kirche haben, diese Freiheit vollkommen zugestehen, da dieselben eben nicht Lieder, sondern mehr oder weniger psalmodische Sätze sind; wo aber dieser psalmodische Charakter aufhört, wie in den beigefügten Beispielen, da nähern sich die dort mitgetheilten Gesänge desto mehr den modernen Effectmitteln des ritardando, accelerando, durch welche allerdings auch sonst in regulärer Musik mancher übergefühlvolle Sänger den Takt völlig zerstört.

2.

Müssen sich nun diese Grundbestandtheile des musikalisch Schönen überall finden, wo überhaupt musicirt wird, hat aus ihnen der dichtende und der ausübende Musiker seine Gebilde zu schaffen und ins Leben einzuführen: so fragt es sich nun, in wie weit der Cultus, wenn ihm die Musik dienen soll, dem freien musikalischen Bilden, der künstlerischen Production, und in zweiter Linie dem Vortrag musikalischer Werke Schranken setzt oder positive Regeln gibt, damit die Musik, wie die Poesie, eine specifisch kirchliche werde. Wohl hat es Zeiten gegeben, wo kirchlicher und weltlicher Styl gar nicht auseinandertraten; wo die Melodie zu weltlichen, sogar lasciven Liedern ganz ungeändert auch kirchlich gebraucht werden konnte, ebendaher auch die Uebertragungen von weltlichen Volksweisen, von Tanz-, Jagd-, Liebesliedern u. a. m. auf kirchliche Gesänge ohne alles Bedenken geschehen konnte; wir wissen, woher unsere Melodieen zu „Herzlich thut mich verlangen“, „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“, „Freu dich sehr, o meine Seele“, „Nun ruhen alle Wälder“, „Jesu meine Freude“, „Von Gott will ich nicht lassen“ — und eine Menge anderer stammen, eine Thatsache, die uns jedenfalls lehrt, in der dualistischen Entgegensetzung von weltlicher und geistlicher Musik vorsichtiger zu sein, als dies von gewissen phrasenreichen Theorien und Kritiken gerühmt werden kann. Aber ebenso ist es Thatsache, daß die beiden Gattungen nun einmal auseinandergetreten sind, was die in den letzten zwei bis drei Jahrhunderten geschehene außerordentliche Höherbildung beider ebensosehr zur Folge als zur Ursache gehabt hat; übrigens war ja ein ähnlicher Fall schon zu Gregors d. Gr. Zeiten eingetreten, wo ebenfalls — freilich mit einiger Gewaltsamkeit von Seiten dieses hochverdienten Papstes — weltliche und geistliche Musik scharf von einander geschieden und einander entgegengesetzt worden sind. Aber ehe wir diesen Punct erörtern, der schwieriger ist, als die Meisten wissen, die mit ihrem Urtheil über Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit eines Tonstücks schnell fer-

tig sind, — müssen wir erst die verschiedenen Hauptformen erkennen, in denen die Musik im Gottesdienst überhaupt auftreten kann; denn die Lehre vom kirchlichen Styl kann nicht Sätze aufstellen, die für alle diese Formen gemeinsam wären, z. B. für den Choral ebenso gälten, wie für Chorgesang.

1. Gehen wir davon aus, daß in allem Gottesdienst die Gemeinde das Subject ist, das denselben feiert, so folgt auch, daß die Hauptstelle im musikalischen Theil des Cultus dem Gemeindegesange gebührt. Predigen, Sacramente administriren, trauen u. s. w. kann ordnungshalber nur Einer, der dazu speciell berufen ist. Singen aber kann die gesammte Gemeinde, Solches nemlich, was auch dem nicht technisch gebildeten Ohre, vermöge der durchschnittlichen allgemeinen Musik-Anlage, eingeht und von der nicht geschulten Stimme, wie sie doch selten Einem von der Natur versagt ist, ausgeführt werden kann. Das ist der Choral, in dem Sinne des Wortes, der uns heutzutage geläufig ist, womit eine volksthümliche, einfache, ohrenfällige, für den gottesdienstlichen Gemeindegesang brauchbare Melodie, eine geistliche Volksmelodie bezeichnet wird. *) Diese Gattung von

*) Der Name Choral hat eine merkwürdige Geschichte. Die römische Kirche nannte und nennt heute noch den gregorianischen Gesang, also das directe Gegentheil alles volksthümlichen Gesanges Choral, weil er vom Chor, respondirend mit dem Priester und so auch von diesem selbst gesungen wird, wobei gerade das Volksthümliche, der Reiz einer ohrenfälligen Melodie und eines bestimmten, musikalischen Rhythmus fehlt. Daher hat Luther den bekannten Spruch gethan gegen das Eselsgebrüll des Chorals. Den evangelischen Tonsetzern fiel es nicht ein, ihre Melodieen Choräle zu nennen. Wenn gleichwohl (s. Kraußolds Handbuch S. 111) schon das Regensburger Gesangbuch von Roselius von 1599 auf dem Titel sagt, es sei mit 5 Stimmen also gesetzt, „daß Jedermann den Choral und bekannte Melodey jedes Gesanges mitsingen kann“, so hat das Wort Choral hier doch noch blos die rein formelle Bedeutung, wornach man in den älteren contrapunctischen Musikwerken den cantus firmus, weil er meist aus dem gregorianischen Gesang als Thema entlehnt war, schlechtweg Choral zu nennen pflegte; also blos im Gegensatze gegen die harmonische, kunstreiche Behandlung wird hier auch die Melodie wegen ihrer Einfachheit der Choral genannt. So sagt Cyriakus Spangenberg in seiner Schrift „Von der Musica und den Meistersängern“ (1548; neu herausg. von A. v. Keller, Stuttg. 1861, Bibliothek des literar. Vereins LXII.) S. 34: „Die musica vocalis wird eingetheilt in planam

Gesangmusik ist der evangelischen Kirche, und zwar — im Unterschiede von dem französisch-reformirten Psalmgesang und den englischen Psalmen und Hymnen — der deutsch-lutherischen Kirche eigen. Die reformirten Psalmmelodieen, wie sie auch aus einem viel enger abgegränzten Zeitraum stammen, sind durchschnittlich einförmiger, haben weit weniger Reiz und Mannigfaltigkeit der Melodie, weniger dichterische Freiheit und Originalität; die englischen Melodieen dagegen nähern sich viel mehr der Arie, haben mehr melismatische Weichheit, nicht das Kräftige, Kernhafte des deutschen Chorals.

oder choralem, da man schlecht einfältig hinsingt in Einer Stimme ohne alle Coloratur, und in figuralem oder mensuralem, da in zwo, drei, vier oder mehr Stimmen zugleich mit einander gesungen wird, die doch also componirt und zusammengestimmt sind, daß sie lieblich und wohl zu hauffen klingen." — Denselben Sinn hat das Wort auf dem Titel des von Döring (Choralkunde, S. 134) angeführten Werkes: Kirchen- und Hausmusika geistlicher Lieder, auf den Choral vierstimmig gesetzt und componirt von Samuel Besler, Breslau 1618. Wenn sofort ein in demselben Jahre zu Stuttgart erschienenes Kirchengesangwerk (ebd. S. 132) den Titel führt: Cantica sacra choralia, so ist auch damit der alte Begriff noch nicht aufgegeben, denn — wie wir aus einem freilich defecten Exemplar dieses Werkes sehen — es ist dasselbe kein eigentliches Gemeinde-Melodieenbuch, sondern eine Sammlung von Chorgesängen, die namentlich zum Gebrauch der Klosterschulen und Schülerchöre bestimmt war. Die Melodieenbücher führen noch weit über ein Jahrhundert hinaus ganz andere, alte und neue Titel (Cantionale, Psalter- und Harfenspiel, Seelenmusik, Andachts Cymbeln u. dgl.). Wenn aber Kraußold a. a. O. S. 112 sagt, das erstemal komme der Name Choralbuch 1710 vor, so ist dies nicht richtig, soferne schon 1692 ein württembergischer Cantor Speer zu Göppingen ein „Choralgesangbuch auf das Clavier oder Orgel" herausgab; dagegen ist die Angabe richtig, daß erst von da an dieser Name gebräuchlich wurde, als man die Melodieen anfieng ohne die Texte blos zum Spielen und deßhalb nicht in 4 ausgesetzten Stimmen, sondern nur mit Sopran und Baß zu schreiben, zwischen welchen der Spieler selbst die Mittelstimmen auszufüllen hatte. Um diese Zeit also war der ursprüngliche Sinn des Namens Choral völlig vergessen und gänzlich auf die Melodie des Gemeindeliedes übergetragen. Uebrigens wurde dieser Titel für die Sammlungen der Kirchenmelodieen erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein üblich. In neuerer Zeit hat Carl Reinthaler, der bis an sein Ende unermüdliche Kämpfer für den sog. rhythmischen Choralgesang (worauf wir im nächsten Capitel zu sprechen kommen werden), den Ausdruck Choral für die von ihm als leblos, als schläfrig befehdete seitherige Gesangweise, dagegen für die rhythmisirten Choräle den Namen „Schwungweise" gebraucht.

Man sieht, daß die englischen Kehlen nicht mit der Herzhaftigkeit einer deutschen, lutherischen Gemeinde den Gesang anstimmen.*) Wenn übrigens katholischer Seits der evangelischen Kirche und vornemlich Luthern das Verdienst abgesprochen wird, so zu sagen Erfinder des Chorals (im jetzigen Sinne des Wortes) zu sein, weil ja eine Menge lutherischer Melodieen schon älteren Datums seien, so ist letzteres zwar ganz richtig, und nachdem selbst die seither Luthern zugeschriebene Melodie von „Wir glauben all an einen Gott“ als ein schon älterer, in einem Manuscript von 1417 vorkommender Meßgesang erkannt worden (s. Meister „das katholische deutsche Kirchenlied“, Freiburg 1862. I. S. 29), so bleibt für Luthern persönlich nur der Ruhm, zu „Ein feste Burg ist unser Gott“ und „Jesaja dem Propheten das geschah“ auch die Melodie erfunden zu haben; letztere Leistung wiegt aber nicht sehr schwer, da diese Melodie des melodischen Schwunges, der das Heldenlied auszeichnet, gar sehr entbehrt und merkwürdig an den Styl der französischen Psalmcompositionen erinnert. Aber jene mittelalterlichen Melodieen (Nun bitten wir den heil. Geist; Gelobet seist du Jesu Christ; Christ ist erstanden; Gott der Vater wohn uns bei u. s. w.) sind eben schon selber reformatorischen, d. h. deutsch-volksthümlichen Geistes und man weiß, wie ungerne der römische Klerus solche antirömischen, aus deutscher

*) „Was den Hymnengesang in der englischen Kirche anbelangt, so ist bekannt, daß die Gemeinde dort meistens weltliche Melodieen, englische, deutsche und andere Volkslieder und Opernstücke singt, obwohl sie sich auch eine ziemlich bedeutende Anzahl von unseren Chorälen mundgerecht gemacht hat. In der Bearbeitung dieser Melodieen ist man mit großer Naivetät zu Werke gegangen; die Melodieen schlossen sich häufig dem strophischen Bau der Lieder nicht an, waren hier zu kurz, dort zu lang, da hat man denn hinzucomponirt und weggeschnitten und die Wunde mit einer Schlußcadenz zugeheilt oder ein entsprechendes Stück aus der Mitte herausgenommen und Kopf und Schwanz zusammenwachsen lassen.“ Oesterley, a. a. O. S. 74f. — Eine ähnliche Freiheit hat sich auch eine französisch-protestantische Gemeinde zu Paris in ihren für den Gottesdienst bestimmten Chants chrétiens (4. edit. Paris 1845) genommen, wo wir nicht nur reformirte Psalmen und lutherische Choräle, sondern sogar Haydns Kaiserlied, Melodieen aus Mozart'schen und Beethoven'schen Sonaten, Trio's u. s. w. finden.

Selbstständigkeit entsprungenen Gesänge geduldet hat. Und wenn in Deutschland auch den katholischen Kirchen deutscher Gemeindegesang nicht fremd geblieben ist (Kocher hat im zweiten Bande seiner Zionsharfe eine Menge solcher Gesänge gesammelt, von denen wir freilich nicht wissen, ob sie alle auch wirklich vom katholischen Volke beim kirchlichen Gottesdienste, bei Processionen ꝛc. gesungen werden): so ist das eben eine Wirkung deutschen Geistes, dem sich auf deutschem Boden selbst das fremdländische, römische Wesen nicht hat völlig entziehen können; in Italien und andern romanischen Ländern ist die Gemeinde stumm wie das Grab, die Peterskirche in Rom hat niemals noch eine singende Gemeinde beherbergt. Auch haben jene Melodieen einen sehr ausgesprochenen, anderen Charakter als der deutsche Choral; es sind ariennmäßige Chorlieder. Manche derselben wären ohne Zweifel auch als evangelische Choräle ganz wohl zu brauchen; aber es sind gewisse melismatische Figuren, die den Gesängen oft, man möchte sagen, einen mehr weiblichen, einen Marien-Charakter, ein Madonnen-Gesicht geben, daß man glaubt, man höre aus einem Klostergang eine Procession von Nonnen; die viel häufigere Fähigkeit dieser Gesänge, daß die Melodie von einem einfachen Natursecund in Terzen oder Sexten begleitet wird, unterscheidet sie für das musikalische Ohr deutlich vom protestantischen Choral. — Wir wären somit hier an einen Punct geführt, wo die Frage sich erhebt, ob es wirklich eine katholische und eine protestantische, specifisch unterschiedene Musik gebe? eine Frage, die für uns um so bedeutsamer ist, als, wenn sie bejaht werden muß, dann die Musik doch etwas von jenem sachlichen Inhalt, von jenen Stimmungen u. s. w. in sich haben muß, die wir oben als der Musik gar nicht angehörig ablehnten. Die Frage ist aber richtiger erst in dem Capitel zu erörtern, wo wir den Chorgesang zu behandeln haben. Hier, wo es sich um den Gemeindegesang handelt, erledigt sich die Frage dadurch, daß principiell die römische Kirche keinen Gemeindegesang zuläßt, sondern nur Chor- und Priestergesang, daher auch, wo dennoch, wie in Deutschland, das Volk sich das Recht zu singen errungen und behauptet hat, diese

Gesänge sich entweder noch dem gregorianischen Gesange nachbilden, wie so manche der noch mittelalterlichen Volksmelodieen in Tonart und Tongang diese Verwandtschaft, diesen Wiederhall des Altargesanges deutlich erkennen lassen, oder aber daß sie sich, weil ein selbstständiger Gemeindegesang sich nicht ausbilden kann, desto mehr dem Style subjectiver Andacht, der Arie nachbilden. Der Unterschied gibt sich jedem sogleich darin deutlich zu erkennen, daß man sich die Melodieen dieser Fronleichnams-, Marien- und Heiligenlieder schlechterdings nicht von einer Masse von Tausenden unisono mit voller Stimme gesungen denken kann, wie dies jeder protestantische Choral nicht nur verträgt, sondern eigentlich fordert. Man sieht aber, daß das kein in der Musik selber liegender Gegensatz ist, als ob aus katholischem Glauben auch eine andere Musik hervorgehen müßte, als aus protestantischem, was consequent festgehalten, darauf führen müßte, daß man selbst eine Symphonie oder Sonate nach ihrem Glaubensgrunde fragen und sie für katholisch oder protestantisch erklären müßte. Daß der Unterschied an dem Punct, wo wir uns hier befinden, nur aus obigen äußeren, der Musik selbst fremden Ursachen abzuleiten ist, geht daraus hervor, daß wir zwar die meisten jener katholischen deutschen Lieder (ganz abgesehen vom Texte) nicht als evangelische Kirchenlieder brauchen könnten, aber unser protestantisches Gefühl nicht auf einen Augenblick bei Seite setzen müssen, wenn wir, was musikalisch Schönes unter ihnen ist, als Chorlieder oder im Privatkreise singen wollen.

Noch fragt es sich, ob wir unter die Kategorie des Gemeindegesanges nur den Choral und nicht auch noch Anderes aufzunehmen haben. Dieses Andere wäre, zumal nach neuerlich erhobenen Desiderien, einiges liturgische Respondiren und die Psalmodie. Beidem gegenüber ist jedenfalls zu behaupten, daß die adäquate Form des Gemeindegesanges immer der Choral, das Lied, das Volkslied ist und bleiben muß. Denn nur das Lied mit seinem regelmäßigen Strophenbau, seiner einheitlichen, abgerundeten Melodie ist das ächt volksthümliche Singen. Aber dies schließt allerdings nicht aus, daß

nicht, wo überhaupt der Cultus im Altardienste responsorische Formen beibehalten hat, die Gemeinde sich respondirend dabei betheiligen sollte; im Gegentheil, sie ist ja das Subject, das von Rechtswegen der Ansprache des Liturgen zu respondiren hat. Daß und warum aber dies, wo es in ausgedehnterem Maße geschieht, von einem Chor übernommen werden darf, beziehungsweise übernommen werden muß, wird sich uns in dem den Chorgesang betreffenden Abschnitt zeigen. Hier sei nur gesagt, daß die Gemeinde, wenn alles rein klingen und präcis eintreffen soll, nur respondiren kann mit ganz kurzen Sätzen, die aus wenigen Tönen bestehen, einem Amen, einem Hallelujah, einem Kyrie Eleison, „und mit deinem Geiste“, zu welchem allem die Melodie stabil und Allen geläufig sein muß. Jeder längere Satz muß schon wieder den Charakter des Chorals an sich haben, wie denn manche Melodieen z. B. zum „Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heil. Geiste, wie es war von Anfang“ rc. eine Art Mittelding zwischen Choral und liturgischem Recitiren sind. Wie vieles der Art der Gemeinde überlassen oder zugemuthet werden kann, hängt ganz davon ab, wie weit die Sangfähigkeit derselben überhaupt schon gefördert ist oder sich noch ausdehnen läßt; wenn die Schule die liturgischen Gesänge fest eingeübt hat und der Schülerchor mit dem Cantor die Gemeinde anführt, so läßt sich viel erreichen. Die Musik dazu ist neulich durch eine große Anzahl von Sammlungen (wie Layritz, Kern des deutschen Kirchengesangs, IV. Abtheilung, Nördlingen 1855 und das oben erwähnte umfassende Werk von Schöberlein und Riegel) in ausgedehntem Maße allgemein zugänglich geworden. — Was aber die Psalmodie anbelangt, für die neuerlich so viele Stimmen laut werden, *) so wollen wir auf diese erst in dem Ab-

*) F. Hommel, der Psalter, verdeutscht von Luther. Mit einer Anleitung zum Psalmgesang. Stuttg. 1853. Die heil. Psalmodie oder der psalmodirende König David, von Fr. Armknecht. Gött. 1855. — Ueber Einführung des Psalmgesanges in die evang. Kirche von Naumann, Berl. 1856. — Der Psalter als Gesang- und Gebetbuch von Otto Strauß 1859. Die heil. Psalmtöne der Kirche, von Maydorn. Breslau 1864. — Auch dem „Allgemeinen evang. Gesang- und Gebetbuch“ (Hamburg, Agentur des rauhen Hauses 1846) ist eine vollständige Anleitung zur Psalmodie beigegeben.

schnitt vom Chorgesang näher eingehen; denn, wie auch in anderer Hinsicht das Urtheil über diesen Punct sich stellen mag, das scheint jedenfalls unleugbar zu sein, daß das Durchsingen eines ganzen Psalms oder gar mehrerer nach einander von einer ganzen Gemeinde niemals so ausgeführt werden kann, daß sich die Sprachsilben nicht verwirren. Auch glauben wir, ganz abgesehen von der Frage, ob überhaupt der Psalter sich als evangelisches Kirchengesangbuch eigne, was wir schon in dem Abschnitt über kirchliche Poesie verneint haben, daß bei dem Reichthum unseres Choralschatzes, der auch musikalisch dem entspricht, was die Musik im Gottesdienst zu bedeuten hat, ein Hinzunehmen des ganzen Psalters als Gemeindegesangbuchs neben dem evangelischen Gesang- und Choralbuch ein embarras de richesse wäre, der entweder ein Ueberwiegen des Liturgischen und Hymnischen über das protestantisch freie Wort, die Predigt, oder eine so übermäßige Ausdehnung des Gottesdienstes zur Folge hätte, daß der größere Theil der Gemeinde, wie die Erfahrung das manchfach lehrt, gar nicht mehr dem gesammten Gottesdienste anwohnen würde. Ein Anderes wäre es allerdings, wenn die Psalmodie außerhalb des Hauptgottesdienstes, in der Matutine und Vesper ihre Stelle erhielte, wie auch (s. Oesterley a. a. O.) die englische Kirche damit verfährt; Armknecht in der Schrift „die alte Matutin- und Vesper-Ordnung" (Gött. 1856) will ebenfalls für den Morgen- und Abendgottesdienst (S. 41) die Psalmodie verwenden, freilich nach S. 46ff. eigentlich nur zusammenpassende Psalmstellen, womit das Princip der Psalmodie verlassen wird; und J. Hengstenberg wendet dieselbe in seinen „Vesper-Gottesdiensten" (Berl. 1861) regelmäßig an. Damit werden wir aber über das hymnologische Gebiet hinausgeführt, da es sich hiebei um die Herstellung regelmäßiger, täglicher oder sonntäglicher oder festtäglicher Früh- und Abendgottesdienste, also besonderer liturgischer Andachten handelt, worüber wir uns nicht an diesem Ort auszusprechen haben. Nur das steht uns auch in dieser Beziehung fest, daß auch in solch einer liturgischen Andacht die Psalmodie nur ein bescheidenes Maß der Zeit einnehmen darf. Kein

guter Protestant denkt daran, daß mit dem Absingen einer möglichst großen Zahl von Psalmversen Gott ein besonderer Dienst geschehe oder eine besondere, nicht auch durch die künstlerische Wirkung, den künstlerischen Werth des Gesanges bedingte erbauende Kraft verbunden sei; das künstlerische Schöne, wie wir es oben der einfachen Harmonie und den einfachen melodischen Flexionen der Psalmodie zugestanden haben, kommt derselben nur zu, wenn die Einförmigkeit nicht zur ermüdenden Monotonie wird. Man kann sich für etwas dieser Art, was man für einen verloren gegangenen Schatz der Kirche hält, wohl begeistern und von der Wiederherstellung Großes hoffen; allein die Zeit und Umgebung, der die Psalmodie entstammt und in der sie ihre nothwendige und angemessene Stellung einnahm, ist eben eine andere, als die unsrige; der Protestantismus kann sich, auch wenn er die Continuität mit der alten und mittelalterlichen Kirche noch so treu bewahren will, doch die Formen derselben nur so weit aneignen, als sie seinem Geiste nicht widersprechen; und die Ausbildung der Musik in Melodie und Harmonie macht es unserem Ohr unmöglich, den einer andern Stufe musikalischer Entwicklung angehörigen Kunstformen denselben Werth zuzuerkennen, den sie für andere Zeiten gehabt haben.

2. Der Gemeinde steht der Geistliche gegenüber. Ihn läßt die römische Kirche das, was er als Liturg, als Priester, zumal bei den Hauptacten des Cultus zu sprechen hat, nicht sprechen, sondern singen; Gruß und Gebet, Evangelium und Epistel, all das wird gesungen, und nur was überhaupt nicht laut gesprochen wird, wird auch nicht gesungen. Die lutherische Kirche hat, ihrem kirchlichen Conservatismus wie Luthers eigener Musikliebe gemäß, diese Ordnung im Princip beibehalten. Evangelium und Epistel, Collecte und Segen, das Vater Unser und die Einsetzungsworte beim heil. Abendmahl werden nach bestimmter Vorschrift gesungen. Der Grund hievon liegt darin, daß die heiligen Worte nicht in gemeiner Sprache, wie jedem s. v. v. der Schnabel gewachsen ist, sondern in einer höheren, idealen Sprache recitirt werden sollen, die nicht von der Redeweise jedes Ein-

zelnen abhängt, sondern ihren kirchlich geheiligten, festen Ton hat. Aber eben deßhalb soll dieser Sologesang des Liturgen auch nicht eine Arie sein, deren melodischer Reiz den Zuhörer musikalisch vergnügen würde; und doch darf, damit es überhaupt Gesang sei, nicht alles Melodische ihm fehlen. Diesem Erforderniß entspricht der Styl des gregorianischen Gesanges unleugbar am besten; diese Eintönigkeit, dann wieder die uns fremdartigen Modulationen, diese hinhallenden Halb- und Ganzschlüsse — das alles, ohne an sich eine heiligere Musik zu sein als andere, bildet schon durch seine Fremdartigkeit und Alterthümlichkeit einen so markirten Gegensatz gegen all unsre sonstige Musik, daß daraus der Schein wirklicher, immanenter Heiligkeit dieser Töne und Tongänge entsteht; in der Kunst aber ist der Schein nicht Heuchelei, die Illusion wirkt auf die Phantasie und erfüllt damit ihren Zweck. Fremdartig ist dieser Gesang, und doch ist Musik darin, dieses und die gesungenen heiligen Worte zusammen (wofern der Sänger diese deutlich genug ausspricht) — das macht auf Jeden, und zwar gerade auf den musikalischen Menschen, unfehlbar den entsprechenden Eindruck. Uebrigens muß, — der übermäßigen Werthschätzung der sog. alten Kirchentonarten gegenüber, die ja eine Hauptstelle im gregorianischen Gesang einnehmen, obgleich sie nicht das Specifische desselben sind —, bemerkt werden, daß von den in der evangelischen Kirche aufgenommenen Altar-Gesängen des Geistlichen viele, und zum Theil die schönsten (wie z. B. die einer Tradition nach sogar von Johann von Damaskus herstammende Musik zum Vaterunser und zu den Einsetzungsworten, ebenso die Musik zum Segen) nicht den alten Tonarten angehören, sondern unserem modernen Dur und Moll entsprechen. — Wenn Schleiermacher prakt. Theol. S. 173 sagt: es sollte als Text zu diesem Altargesange des Geistlichen niemals reine Prosa, wie biblische Abschnitte, Einsetzungsworte u. dgl. verwendet werden: so ist zu erinnern, daß gerade die liturgischen Segensworte nicht als reine Prosa betrachtet werden können; wenn etwa auch Proclamationen sollten abgesungen werden, dann würde der fragliche Mißstand eintreten. Ebensowenig wäre

aber reine Poesie mit entsprechender Musik am Platze; einen Liedvers vorzusingen ist nicht Sache des Geistlichen. Evangelien und Episteln aber würden auch wir nie singen; die alte Kirche hat sie zum Vorlesen bestimmt und in Gesangesform könnten wir die Evangelien nur als Recitative, wie die Leidensgeschichte in der Passionsmusik, die Sprüche aus den Episteln aber nur als Arien und Chöre, wie sie in Oratorien behandelt werden, mit Erbauung hören; wir Protestanten, die wir unsre Bibellectionen in gutem, verständlichem, eindringlichem Deutsch hören und vortragen wollen, würden in liturgischem, irgendwie dem gregorianischen sich annähernden Singen der Perikopen nicht eine höhere, ideale Sprache, sondern eine unerträgliche Leier zu hören glauben. Auch Schöberlein (Schatz des lit. Chor- und Gemeindegesangs, 2. Lief. S. 194 f.) ist der Ueberzeugung, daß dieses Stück der alten musikalisch-liturgischen Sitte nicht wieder aufzunehmen sei. Hat doch der Priester nicht blos den biblischen Text, sondern sogar die Ueberschrift: „So schreibt Sanct Paulus an die Korinther", „die nachfolgenden Worte des heiligen Evangeliums beschreibt uns der heilige Matthäus am einundzwanzigsten Capitel" nach vorgeschriebenen Noten singen müssen! Da grenzt denn doch das Erhabene allzu nahe an das Komische. — Für den Katholiken ist das Verhältniß ein ganz anderes, theils wegen des lateinischen Textes, theils wegen seiner ganzen Stellung zur Schrift. — Daß wir darum die Perikopen vom Geistlichen nicht pathetisch oder dramatisch declamirt, sondern liturgisch gelesen, aber gut gelesen haben wollen, sei nur im Vorbeigehen bemerkt; die liturgischen Leseregeln selbst gehören nicht hieher. Principiell also können wir auch vom strengsten protestantischen Standpunct aus, wofern er sich nur über die Bedeutung des Cultus und der Kunst im Cultus klar ist, gegen den Altar-Gesang des Geistlichen in der angegebenen Beschränkung kein Bedenken erheben; so sehr in einer Landeskirche, die seit der Reformation alles Derartige beseitigt hat, die Restauration desselben als katholisirend auf tiefen Widerwillen stoßen müßte, so sehr begreifen wir, daß lutherischen Gemeinden, denen von jeher die

Einsetzungsworte, die Segensworte u. s. w. gesungen wurden, wollte man ihnen eines Tages das nehmen, etwas entzogen würde, woran für sie die erbauende Kraft der gottesdienstlichen Acte gebunden ist. Wie man sich freilich in dem doch sehr leicht möglichen Falle, daß der Geistliche kein guter Sänger ist, falsch intonirt und die richtige Modulation nicht trifft, anders helfen will, als daß solch ein unmusikalischer Mensch, der ja daneben ein tüchtiger Pastor sein kann, statt des Singens sich auf's Sprechen beschränkt, ist nicht abzusehen; und da falsches Singen all' jene Zwecke des Priestergesangs vereitelt, da ein schlechter Altargesang zu einem wahren Skandalon statt einer Erbauung wird, so müßte jede evangelische Kirchenordnung, die das Singen als Norm betrachtet, das Nichtsingen für den angegebenen Fall gestatten. — Auf diesen Gegenstand weiter einzugehen, ist aber nicht mehr Sache der Hymnologie, sondern der praktisch-liturgischen Uebung; was der Geistliche singt, wenn er überhaupt singt, das sind ja nicht Lieder, nicht Hymnen, sondern es sind Salutationen, Benedictionen u. dgl., die als solche nicht mehr in unsern Bereich fallen, daher wir denselben unten kein besonderes Capitel widmen werden.

3. Desto bedeutender ist für die Hymnologie der Chorgesang, denn was der Chor singt, das fällt wesentlich unter die Kategorie des Hymnus, was auch der specielle Textinhalt des Gesungenen sein mag. In gegenwärtigem Capitel, das das ganze musikalische Gebiet der Kirche nur vorerst übersichtlich behandelt, ist die Frage in Betreff des Chors für uns diese: was derselbe überhaupt für eine Bedeutung im Cultus habe? und namentlich ob ihm im evangelischen Gottesdienst überhaupt ein Raum offen bleibe? Wo die Idee des allgemeinen Priesterthums verdrängt ist durch ein klerikales Priesterthum, wo die Gemeinde geistlich unmündig ist, wo alles Opfer nur durch die geweihte Hand des Priesters vor Gott gebracht werden darf: da ist's nur consequent, wenn auch die Kunst im Cultus activ nur vom Klerus ausgeübt wird, der sich in dieser Beziehung freilich erweitern kann, sofern man genöthigt ist, die Kräfte von Laien mit in Anspruch zu nehmen, die aber doch in diesem Fall einen musikalischen Klerus

vorstellen, der allein ein Kyrie, ein Sanctus u. s. w. singen darf. Die evangelische Kirche hat der Gemeinde ihr Priesterrecht zurückgegeben; wo in der römischen Kirche Priester und Chor anstimmen Gloria in excelsis Deo, da stimmt nun die Gemeinde den Choral an: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'"; an die Stelle des Credo, des Agnus Dei als Chorgesang tritt „Wir glauben all' an einen Gott" und „O Lamm Gottes unschuldig" als Gemeindegesang; im evangelischen Gottesdienst, wie ihn Luther zur deutschen Messe umgesetzt hat, bleibt nirgends ein Bedürfniß zum Eintreten des Chors, und die reformirte Kirche kann, je mehr sie den Cultus noch weiter vereinfacht hat, je weniger künstlerischen Neigungen sie überhaupt folgt, noch weniger einem Chorgesang Platz machen. Mendelssohn sagt (a. a. O. S. 75): „Eine wirkliche Kirchenmusik für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht blos, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes dieselbe eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann." Rein liturgisch betrachtet müssen wir gestehen, daß selbst am Festtag, wenn die Orgel präludirt, die Gemeinde den Choral singt, Gebet und Predigt ihren Verlauf nehmen und der Gemeindegesang an rechter Stelle wieder eintritt, nichts vermißt wird; daß namentlich die Kirchenmusiken, welche zwischen Orgelpräludium und Gemeindegesang eintreten, sich nicht als integrirende, nothwendige Glieder in's Ganze einfügen;*) wird vollends — wie so oft von Liederkränzen mit bloßen Männerstimmen, oder von Sängerinnen mit sehr ländlicher Kehlbildung und Aussprache schlecht gesungen, so ist man froh, wenn endlich die Gemeinde ihr Unisono beginnt, das, wofern sie nicht musikalisch ganz corrupt ist, auch dem musikalischen

*) Dasselbe sagt Oesterley (a. a. O. S. 62) von den sogenannten Anthems in der englischen Kirche, welches selbstständige Chorgesänge mit vollständig freiem Texte sind, die nach der dritten Collecte eingeschoben werden, ohne durch den Zusammenhang des Gottesdienstes irgend gefordert zu werden, ja vielmehr als concertartige Unterbrechungen desselben störend wirken.

Ohr etwas Schöneres darbietet, als ein schlechter Figuralgesang. Bezeichnend für diese, wenn man so sagen will, Heimathlosigkeit des Chorgesangs im evangelischen Cultus ist unter Andrem eine Verordnung der württembergischen Synode vom J. 1695 (s. Eisenlohr, württemb. Kirchengesetze I. S. 481), wo gesagt wird: „So wollen wir auch, daß in Städten, wo in der Kirchen musicirt wird, gleich nach dem angefangenen Geläut, mit der Figuralmusik angefangen und dieselbe solchergestalt geführt werde, daß dadurch dem Choralgesang, so ein Stück des allgemeinen Gottesdienstes ist, kein Abbruch geschehe, wie auch nach der Predigt, nach dem Choral und gesprochenen Segen musicirt werden soll." Es wird also die Figuralmusik als etwas betrachtet, was nicht „ein Stück des allgemeinen Gottesdienstes ist"; sie soll mit dem Geläute gleichzeitig beginnen, so daß also von den erst eintretenden Gemeindegliedern nur wenige sie ganz hören und das Geräusch des Hereinkommens das Zuhören auch erschwert. Es ist diese Verordnung schwerlich gehalten worden; wenn der Chorgesang so placirt wird, dann ist billig zu fragen, wozu man ihn überhaupt noch beibehalte? Eine Musik, die nicht dazu da ist, um gehört zu werden, ist damit so entwürdigt und entwerthet, daß sie besser ganz wegfällt. Damit sind denn auch alle die Rigoristen einverstanden, denen das Künstlerische schon an sich verdächtig ist, oder die fürchten, wenn eine schöne Musik der Predigt vorangehe, so könnte die letztere an Glanz und Wirkung einbüßen. Gleichwohl finden sich gerade sehr kirchliche Gemeinden, die einen entschiedenen Werth darein setzen, eine gute Figuralmusik beim Sonn- und Festtags-Gottesdienst zu besitzen; die Stiftungen, die unsre Ahnen gerade für diesen Zweck gemacht, werden doch noch da und dort in Ehren gehalten und mit Liebe gepflegt; in einer Stadt, die an musikalischen Kräften nicht arm ist, sieht man es immer als einen Mangel an, wenn sie keine Kirchenmusik besitzt: es fragt sich also, unter welchen Rechtstitel die Theorie des Cultus dieses angefochtene Stück stellen wird, oder ob es, in Ermanglung eines solchen, muß preisgegeben werden.

Einen Gesichtspunct dafür, der an sich betrachtet gewiß wichtig

ist, hat W. H. Riehl in seinen Culturstudien (Stuttg. 1862) S. 340 ff. geltend gemacht. Es ist die Wirkung auf allgemeinere musikalische Bildung, die Weckung musikalischen Sinnes unter dem Volke, die aus den gottesdienstlichen Musikaufführungen entspringt, während da, wo man nichts hört, als den Gemeindechoral, vielleicht noch mit schlechtem Orgelspiel verdorben, der Sinn für das musikalisch Schöne unter dem Volke keinen Impuls erhält.*) Die hohe Theologie, die im reinsten Aether lauterer Geistlichkeit lebt, kann in solcher Zumuthung an die Kirche nur eine Profanation derselben sehen; daß die Musik der Kirche diene, das lassen sich die Vernünftigen gefallen, aber daß die Kirche auch der Musik dienen, eine Rücksicht auf ästhetische Volksbildung nehmen soll, das dünkt ihnen eine starke Zumuthung. Wir unsrerseits denken hoch von der Kirche, aber nicht so überschwänglich und überirdisch, daß wir vergäßen, wie sie von jeher in der Hand Gottes auch eine Erzieherin der Menschheit in menschlichen Dingen zu sein berufen war; und die menschliche Cultur in allen ihren Zweigen, vorab die Wissenschaft und die Kunst stehen uns so hoch, daß wir es auf Seiten der Kirche nicht als eine Herablassung, sondern als eine Ehre für sie, als ein Zeichen und Zeugniß der in sie gelegten Gotteskräfte ansehen, daß sie, indem sie die Menschen christianisirt, sie zugleich erst wahrhaft humanisirt, aber eben darum auch nichts Menschliches unter ihrer Würde glaubt. Riehl hat vollkommen Recht, wenn er a. a. O. sagt: „Wo wir es

---

*) „Die Kirche", sagt Riehl, „ist noch immer die einzige höhere Kunstschule des gemeinen Mannes. Wenn das Volk des katholischen Oberdeutschlands noch so viel schöpferischer ist im Volksgesange, als die protestantischen norddeutschen Bauern, so darf der Einfluß der katholischen Dorf-Kirchenmusik hiebei gewiß nicht übersehen werden. Der Bauer hört da einen freieren, reicheren Vocal- und Instrumentalsatz, der dem modernen weltlichen Volksliede oft sehr nahe steht, und — sei es auch eine rechte Rumpelmesse im Zopfstyl des vorigen Jahrhunderts — doch immerhin nach der Schablone der idealeren contrapunctischen Form zugeschnitten ist. Wo könnte er außerdem dergleichen Kunsteindrücke von Jugend auf und allfesttäglich finden? Aber auch der bessere Dilettantismus der Kleinstädte kräftigt sich in der Mitwirkung zu diesen Kirchenchören und Orchestern rc."

versäumen, in der Kirche das Volk auch zum Hohen und Heiligen in der Kunst zu erziehen, da wird sich dasselbe außerhalb der Kirche zuletzt in eine so lediglich profane und frivole Kunst hineinmusiciren, daß kein Pfarrer, und hätte er feurige Zungen, zuletzt auch die übeln moralischen Folgen wieder wird hinpredigen können." — Das ist immer der Fluch gewesen, der auf jedem falschen Dualismus zwischen Göttlichem und Menschlichem lastet, daß, wenn man jenes isolirt, um es vor aller Verunreinigung zu hüten, man damit das letztere, weil man es für gemein erklärt, auch thatsächlich gemein macht und dadurch auch dem Göttlichen den realen Boden entzieht, den es ja doch nicht in zugespitzten Dogmen, nicht in der Weisheit der Hörsäle, sondern in der warmen Liebe lebendiger Menschenherzen haben muß. — So sehr wir aber diesen Gesichtspunct, den der Volksbildung, als einen vollkommen wahren und darum auch ächt christlichen, ächt kirchlichen anerkennen, so klar ist doch, daß denselben nicht die Hymnologie von sich aus geltend machen kann; eine liturgische Wissenschaft kann nicht die pädagogischen Aufgaben der Kirche erörtern, die vielmehr in der allgemeinen Lehre vom kirchlichen Leben (also der Fundamentallehre aller praktischen Theologie) ihre Stelle haben müssen.

Eine andere Auffassung des Chorgesanges ist die, daß derselbe gegenüber der irdischen Gemeinde, die ihren Choral singt, die verklärte, himmlische Gemeinde, die Chöre der Engel vorstelle, welche in höheren Weisen, aber in Einem Geiste mit der irdischen Gemeinde dem Herrn ihre Loblieder darbringen. Wir wünschten sehr, daß man überall, wo Kirchenchöre singen, Grund zu dieser Vorstellung hätte, daß man, wenn die Musik anhebt, glaubte Engelsgesang zu hören; und dieser Wunsch erfüllt sich von selbst, sobald nur schön gesungen, also den künstlerischen Erfordernissen Genüge gethan wird; denn gerade jene Natur der Musik, welche wir oben der Malerei gegenüber als ihre höhere Idealität erkannten, wornach sie nichts Existirendes darstellt, sondern nur die reine Schönheit in der Form von Tönen, — ihre Einzigkeit, sofern ich nicht dasselbe, was sie mich schauen läßt, auch in natura irgendwo sehen kann, wie eine Landschaft, wie

das Original eines Porträts, — denn die irdische Natur kennt keine Musik, der Sturm heult, die See braust, die Vögel pfeifen und zwitschern, Musik ist das so wenig als Sonne, Mond und Sterne ein Orchester sind —: gerade diese Idealität, sagen wir, gibt der Tonkunst mehr als irgend einer andern Kunst den Charakter, daß, je reiner, je edler ihre Hervorbringungen sind, um so mehr sie wie Klänge aus einer andern Welt uns anmuthen. Aber eine wissenschaftliche Kategorie können wir aus jenen Engelschören im irdischen Cultus denn doch nicht wohl machen; Nitzsch hat vielleicht eben diese Vorstellungen im Auge, wenn er (prakt. Th. II, 2. S. 363) sagt: „die Fictionen und Allegorieen, welche man herbeigezogen hat, um den Chor zu einem innerlich-wesentlichen Momente des Cultus zu erheben, ermangeln der geschichtlichen, sowie der ideellen Begründung.“ Prosaischer, aber richtig ist die Thesis Schleiermachers (prakt. Theol. S. 169): „der Chor ist der künstlerische Ausschuß aus der Gemeinde. Soll die Musik in einer höhern Kunstform hervortreten, so geschicht es im Chor. Eine große Kunstausbildung läßt sich nicht von der ganzen Gemeinde postuliren; hat aber die Gemeinde die Mischung mehrerer Bildungsstufen, so fehlt es nicht an künstlerisch Gebildeten und das Zusammentreten derselben bildet den Chor.“ Vorsichtig sagt Schleiermacher: „soll die Musik in einer höhern Kunstform hervortreten, so“ rc. — aber daß sie wirklich in solch höherer Form hervortreten soll, ist damit noch problematisch gelassen. Präciser ist darum die Erklärung Lange's (Hymnologie S. 34): die musikalische Begabtheit und Bildung Einzelner in der Gemeinde gehe über das Maß der Gesammtheit hinaus, und diese Summe von Kräften sei eine Geistesgabe, ein Charisma, welches durch die Darstellung der ihm entsprechenden Musikstücke dem Herrn zu weihen sei; ebenso gehe die musikalische Dichtung in ihren geistlichen Productionen über den Choral hinaus; sie bringe Cantaten, Motetten, Oratorien rc. hervor; dieser Segen könne unmöglich für die Gemeinde als solche verloren gehen. Drittens aber gehe das Maß des Bedürfnisses der ganzen Gemeinde, ihre receptive Empfänglichkeit für Erweckungen

und Erhebungen durch den Gesang über die Linie ihrer productiven Kraft hinaus: darum sollen ihr lyrische Evangelisten gesendet werden für dieses Bedürfniß. Alles gut; nur ist nicht bewiesen, daß das alles innerhalb des Gottesdienstes geschehen müsse. Auch die Textdichtung beschränkt sich nicht auf das Kirchenlied, gleichwohl nehmen wir geistliche Gedichte nicht neben jenem in den Cultus auf. Allem, was Lange geltend macht, könnte durch geistliche Concerte, durch liturgisch-musikalische Andachten genügt werden. Rein vom praktischen Gesichtspunct aus rechtfertigt Nitzsch den Chor: „die Gemeinde als eine singende muß einen Stamm von geübten Sängern haben, welche den Gesang, er sei mehrstimmig oder einstimmig, zu halten und zu leiten verstehen; der Vorsänger darf nicht schlechthin vereinsamt sein“; was alles jedoch nicht beweist, daß der Chor ohne die Gemeinde und etwas Anderes als die Gemeinde singen soll. Jedoch fügt Nitzsch a. a. O. sehr richtig bei: „trifft nun dieses Erforderniß mit dem andern, daß die Gemeinde an ihrer kirchlichen Schule zugleich eine Gesangsschule habe, zusammen, so lassen sich allerdings daran manche festliche Singe-Gebräuche knüpfen, Wechselgesänge von Chor und Gemeinde; — warum sollte die Gemeinde nicht in zusammen wirkende Theile geschieden, das ihr zufallende liturgische Wort ausüben können?“ Deutet der letzte Satz sehr richtig darauf, daß die Activität der Gemeinde, die principiell für den protestantischen Gottesdienst gefordert werden muß, keineswegs so viel heißt, als müßte alles durch alle in pleno vollzogen werden; kann vielmehr der Chor ebenso als Organ, als Repräsentant der Gemeinde wirken, wie er in der katholischen Kirche nur ein erweiterter Klerus ist: so führt auch das Vorangehende auf den richtigen Punct, daß es sich hier allerdings nicht um eine absolute, mathematisch beweisbare Nothwendigkeit handelt, — ein Beweis, der auch für andere Theile des evangelischen Cultus schwer zu erbringen wäre, so leicht sich theologische Phraseologie derlei Beweise zu machen pflegt —; an das Nothwendige können sich „Singe-Gebräuche“ anknüpfen; warum aber kann, warum darf, ja warum soll aus solchen Dingen ein Brauch

werden? Einfach: weil es um Chorgesang etwas Schönes ist; weil, wenn er dem Unisono der Gemeinde gegenübersteht, gerade das eigenthümlich Schöne von jeder dieser beiden Gattungen desto klarer hervortritt; soll der Gottesdienst eine Feier sein, der Sonn- und Festtag ein Freudentag, dann ist der Chorgesang ein Mittel, um das Maß dieser Freude, dieses reinen, sabbathlichen Genusses sehr wesentlich zu erhöhen, dem Festtag und der Kirche eine Weihe, einen Glanz zu geben, der nicht äußerliche, weltliche Zuthat, nicht ein unlauteres Lockungsmittel für den großen Haufen ist, sondern vermöge des idealen Charakters der Kunst mit dem Wesen und der Bedeutung des Gottesdienstes verwandt und den Zwecken desselben förderlich ist. Die Gemeinde soll, wie wir oben sahen, auf den Fest- und Sonntag sich freuen — damit sie das kann, dazu bietet der Kunstgesang neben dem Gemeindegesang freundlich und reichlich die Hand; wo also die Kräfte dazu vorhanden sind oder gewonnen werden können, da muß die Liebe zur Kirche, welche eins ist mit der Liebe zum Herrn und seinem Reich, auch dazu treiben, solch ein treffliches, Gottgegebenes Mittel nicht unbenützt zu lassen. Kommen wir hiemit auf die Theorie von dem Segen zurück, den der Gottesdienst den Theilnehmenden bieten soll, so schließt sich auch hier unmittelbar das andere Moment, die Idee des Opfers an. Die musikalische Begabung kommt zwar unter den Gnadengaben, die nach der Schrift der heilige Geist über die Gemeinde Christi ausschüttet, nicht vor; gleichwohl hat Lange Recht, wenn er sie ein Charisma nennt, in jenem weitern Sinn, in welchem alle gute und alle vollkommene Gabe von oben kommt, vom Vater des Lichts; so ist auch die Fähigkeit, in Gemeinschaft ein musikalisches Kunstwerk zur Ausführung zu bringen, eine Gnadengabe, deren sich als solcher gerade die frommen Gemüther bewußt werden, die sich, so oft ihnen etwas der Art gelingt, dadurch dankbar gehoben fühlen. Wenn eine gewisse Species von Frömmigkeit solche Gabe und Kunst als etwas von der Welt, vom Weltgeiste stammendes gering achtet, so verräth sie neben der Gedankenlosigkeit solch eines Dualismus zugleich gerade ihren eignen Mangel, indem

sie eine der edelsten, dem Geistesleben angehörigen Gottesgaben nicht von Gott herleiten will. Ist das aber ein Charisma, dann ist es gerade wieder dem frommen Gemüth eine Freude, mit demselben der Gemeinde Gottes einen Genuß zu gewähren, einen Dienst zu leisten und damit den Herrn der Gemeinde selbst zu ehren. Händel war sich sehr wohl bewußt, daß er, als er sein Hallelujah, sein „Würdig ist das Lamm" componirte, damit seinen Gott und Herrn ehre. So hat Bach, so hat auch Joseph Haydn sein künstlerisches Schaffen angesehen. Und so trifft, ohne daß eine absolute Nothwendigkeit dafür demonstrirt werden kann, dennoch alles zu, um, so weit die übrigen Zwecke des Cultus nicht im Wege stehen und sich der Chor- und Kunstgesang auch nach seinem künstlerischen Charakter, dem Styl und Vortrage der Musik, dem Sinn und Ton des Cultus anschließt, auch diese Form von Segen und Opfer in denselben aufzunehmen. Auf diese Bedingungen werden wir in einem eigenen Capitel näher eingehen; hier handelte es sich nur um die principielle Frage: ob oder nicht?

4. Dieselbe Frage haben wir endlich noch zu erledigen in Betreff der Anwendung von Instrumentalmusik in der Kirche. Man hat öfters sehr strenge geurtheilt, daß sie gar nicht würdig sei, im Heiligthum aufzutreten; man erinnert an die päpstliche Capelle in Rom, die nicht einmal eine Orgel, geschweige ein Orchester duldet, wo alle Musik reine Gesangmusik ist; deßgleichen an die griechische Kirche, die auch weder Orgeln noch andere Instrumente kennt. Viele der herrlichsten Gesänge der alten Meister, Palestrina's, Allegri's, die Festgesänge Eccard's sind ohne Instrumentalbegleitung gesetzt, wie noch bis heute es an Vortrefflichem dieser Art (Motetten von Mendelssohn, Hauptmann u. a.) nicht fehlt. Den theoretischen Beweis aber, daß Instrumente nicht in die Kirche gehören, hat man auf mancherlei Weise zu führen gesucht. Für Etliche genügt schon dieses, daß sie aus 1 Mos. 4. darthun können, jener Jubal, „von dem sind hergekommen die Geiger und Pfeifer" stamme in directer Linie im siebenten Gliede von Kain ab; ergo ist alle Instrumental-

musik zu verdammen, sie trägt das Kainszeichen an sich. Daß dann auch alle Arbeit in „Erz- und Eisenwerk“ unterlassen und aus christlichen Kirchen und Haushaltungen beseitigt werden müsse, weil auch der erste Meister in dieser Kunst, Thubalkain, ein Abkömmling des Verfluchten war, dessen Namen er sogar in dem seinigen trägt; daß dann auch kein Thurm bei einer christlichen Kirche stehen dürfte, weil der erste Thurm, den die Erde trug, der babylonische war: so weit reicht die Consequenz derartigen Denkens nicht aus. Vernünftiger lautet die Behauptung, die Natur unsrer Orchester-Instrumente vertrage sich nicht mit der Weihe der Kirche; die Flöte wisse nur einen verliebten Schäfer vorzustellen, die Trompete schmettere zum Cavallerie-Angriff, aber nicht zum Lob Gottes, und Geige und Clarinette seien auf dem Tanzboden zu Hause, wecken also sehr ungeistliche Reminiscenzen.*) Gewiß wird man in einer Landgemeinde wohl thun, nicht mit einer Geige oder Clarinette in der Kirche aufzutreten; denn dem Bauern, der diese Instrumente nie anders gehört und gesehen hat, als im Stande ihrer tiefsten Erniedrigung, ist nicht zuzumuthen, daß er plözlich von seiner ganzen Bildungsstufe abstrahire und richtig urtheile. Ein Aergerniß zu nehmen, wo keines ist, ist häufig Sache der Dummheit; aber ein Aergerniß zu geben, ist darum nicht Weis-

*) Freilich hat selbst Händel in seiner kleineren Cäcilien-Ode vom Jahr 1739 folgende Verse Drydens entsprechend in Musik gesetzt:

Der Schall der Trompete, er ruft uns zur Schlacht,
Der Zorn im Busen, der Kampf erwacht rc.
Der Flöte Klageton
Hinsterbend singt den Jammer
Der hoffnungslosen Liebe ....
Die helle Geige singt
Von Eifersucht und von Verzweiflung,
Singt von heißer Lieb
Und Sehnsucht tiefster Qual,
Und höchsten Leiden
Um der stolzen Schönen Gunst,

worauf dann „der heil'gen Orgel Klang“ als Höchstes gepriesen wird. Aber Händel selbst hat die Trompete z. B. im Hallelujah zum Lob Gottes verwendet, und Flöte und Geige dienen ihm noch zu ganz andern Dingen, als jene schäferlichen Verse besagen.

heit. Eine einzige Primvioline mit etwa einer einzigen Secundvioline, wie manchmal landstädtliche Kirchenmusiken executirt werden, das klingt ohnehin so dünn im weiten Raum einer Kirche, daß auch der Musikverständige lieber keine Instrumentalmusik haben will, als solche, zumal, wenn der Geiger noch falsch spielt oder nur die Fertigkeit, den Ton und Styl des Tanzgeigens kennt. Diese praktischen, pastoralen Gesichtspuncte müssen wir anerkennen; sie haben aber ihren Grund und Halt doch eben nur im Bildungsmangel der Hörenden und der Ausübenden; den Instrumenten selbst und ihrer Würdigkeit soll Niemand zu nahe treten. Wer jemals gehört hat, wie Mozart die Trompeten im Requiem anwendet oder in dem Priesterchor (D dur) in der Zauberflöte, der wird nicht mehr sagen, das Instrument gehöre nur auf's Schlachtfeld oder zur Wachtparade; und was die Violine betrifft, so ist nicht nur dann der Klang dieser Königin aller Orchesterinstrumente ein ganz anderer, der Kirche durchaus entsprechender, wenn eine gehörige Anzahl Prim- und Secundviolinisten zusammenspielt und es versteht, in einem Händel'schen, einem Bach'schen Stück auch den Bogen so, wie es diese Stücke erfordern, in langen, breiten Strichen zu führen, — sondern es gibt sogar Sachen für Solovioline mit Orgel, gegen deren Würdigkeit kein Rigorismus aufkommen kann. Principiell ist gegen Instrumentenspiel in der Kirche lediglich nichts einzuwenden; daß es ein Spiel ist, das darf — wie früher gezeigt wurde — nicht den Schein erwecken, als ob es kein Ernst wäre; wir haben oben erinnert, daß auch der Organist, wenn er den feierlichsten Choral vorträgt, auf seinem Instrumente spielt. Wenn Einige, ihren unklaren Ideen folgend, außer der Orgel blos die Posaune, etwa auch die Harfe, dem König David zu lieb, zulassen wollten, so ist dawider zu sagen, 1) daß eine einzelne Harfe in einer Kirche so dünn und marklos klänge, wie ein Clavier, daß Instrumente dieser Art, welche keinen Ton aushalten, keinen voll und breit austönen lassen können, am allerwenigsten in eine Kirche gehören; daß auch, als bei Napoleons I. Krönung in Notre-Dame die Pariser 84 Harfen zusammenspielen ließen, dies seltsam-ärmlich ge-

klungen haben soll, zumal im Vergleich mit dem Eindruck, den sofort das von den päpstlichen Sängern ohne Begleitung angestimmte Tu es Petrus hervorbrachte; 2) daß auch die Posaune ein Theater-Instrument geworden ist, welches von den neuesten Componisten auf die unverantwortlichste Weise fortwährend in Anspruch genommen und zur Begleitung der läppischsten Melodieen und Scenen mißbraucht wird, und daß endlich 3) selbst die Orgel von liederlichen Orgelspielern gerade so entehrt werden kann, wie jedes Orchester-Instrument. *) — Unsrerseits besteht über die Zulässigkeit und Rechtmäßigkeit einer Orchestermusik in der Kirche kein Zweifel; was für Zulassung des Chors spricht, spricht auch für's Orchester. Oder sollte das Letztere darum ausgeschlossen sein, weil es aus Instrumenten, nicht aber aus Menschenstimmen besteht? Ist es ein Frevel, wenn auch die drei Naturreiche in Saiten, Holz und Metall ihre Kräfte zum Lobe Gottes hergeben? Freilich, sie reden nicht in Worten, sondern nur in Tönen; und deßhalb hat selbst Claus Harms

*) Wenn es sich darum handeln würde, anstatt der, wie man behauptet, verweltlichten Instrumente unsres Orchesters vielmehr solche anzuwenden, die ganz unmittelbar Andacht erweckten, so wäre hiezu ein bis jetzt bei uns unbekanntes musikalisches Kleinod zu empfehlen, über das im Jahr 1852 (8. März, Beilage) die Allg. Zeitung aus Mexiko folgendes Merkwürdige gemeldet hat. Es wird dort in der Charwoche die sogenannte Chirimia angewendet, welche, wie dem Berichterstatter ein alter Geistlicher sagte, das Herz besonders zu einer erschütternden Andacht stimmt. „Die Chirimia ist eine hohle Stange, 8—10 Fuß lang, am dünnen Ende mit einem großen hölzernen Mundstück, etwa wie das einer Posaune, am andern Ende sich erweiternd zur Dicke eines Armes. Das Wunderbare dieses Instrumentes ist, daß es durch Einziehen des Athems den Ton erzeugt, ohne Löcher und Klappen durch stärkeres und geringeres Pressen der Lippen die Modulation hervorbringt und sonach eine Art musikalischer Bauchrednerei bildet, welche das Innerste erschüttert. Der Blasende lehnt sich zurück, um sein Instrument in die horizontale Lage zu bringen, und lockt einen langen, jammervollen Ton hervor, ganz geeignet, die Schlummernden in den Gräbern zu erwecken. Die zarten Modulationen, insbesondere die Triller, welche er producirt, sind höchst rührend, und stimmen das Gemüth eigens demüthig, man möchte sagen erbärmlich, für die Feier." — Hat Niemand Lust, behufs höherer Erbaulichkeit der Kirchenmusik sich solch ein Wunderhorn aus Mexiko zu verschreiben?

— es sieht fast aus, wie ein Scherz — der Orgel vorgeworfen, sie gebe auf die Frage, welches Glaubens sie sei, keine Antwort. Wir kennen zwar auch Lieder ohne Worte, bei einer schönen Instrumentalmusik brauchen wir gar keine Worte; ein musikalischer Gedanke hat Geist genug in sich, um keiner Worte zu bedürfen, und selbst in Tonstücken, die keinem kirchlichen Zwecke dienen, können Sätze vorkommen, bei denen wir unwillkürlich die Hände falten (wir erinnern beispielsweise nur an das Thema des Adagio in Beethovens Clavierconcert aus B dur, an das Thema seines Adagio in D dur in dem B dur-Trio op. 97). Aber auch wir gestehen ebenso unbedingt zu, 1) daß Instrumentalmusik (außer dem Präludium der Orgel) in der Kirche nicht selbstständig, sondern nur gemeinsam mit dem Gesang auftreten soll, und 2) daß es Momente gibt, deren gottesdienstlichem Charakter das Auftreten der Singstimmen ohne Instrumente besser entspricht, als ein Zusammenwirken beider. In erster Beziehung ist die katholische Kirche nicht überall streng.*) Joseph Haydn hat seine sieben Worte zuerst nur als Orchesterstück für eine Kirche in Cadix auf Bestellung geschrieben, sie aber später für deutsche Aufführung mit Gesang versehen. Und aus Dittersdorfs Selbstbiographie entnehmen wir, daß dieser, wie andere Virtuosen, in italienischen Kirchen zwischen der Messe Violinconcerte spielte, die, wie andere Concerte, öffentlich angekündigt waren. Der Protestant ertrüge dies nicht; auch ein nicht auf Ostentation angelegtes Orchesterstück (wie z. B. Händels Ouverture zum Messias oder zu einem andern seiner Oratorien, Mendelssohns Ouverture zum Paulus, zum Lobgesang u. dgl.) ließe sich in den evangelischen Gottesdienst nicht einreihen, 1) weil ein Instrumentalsatz, wenn er künstlerisch befriedigen soll, weiter ausgeführt sein muß, er kann sich nicht wie

*) Verf. hörte einst in der Michaeliskirche in München eine Militärmesse, wobei kein Ton gesungen, sondern nur Blechmusik, die profanste Art von Instrumentalmusik, ausgeführt wurde. Es war ein nicht nur nicht erbaulicher, sondern positiv widerwärtiger Eindruck. — Aus neuerer Zeit hören wir, daß in mehreren katholischen Diöcesen alle Instrumentalmusik gänzlich untersagt worden sei.

ein Lied in das knappe Maß einer oder einiger Strophen einzwängen; jeder ausgeführte Satz aber nähme schon zu viel Zeit im Verhältniß zum Ganzen in Anspruch; 2) weil es für den Laien, für die Masse viel schwerer ist, den geistigen Zusammenhang, die innere poetische Einheit einer Musik ohne Worte mit dem Gesammtzwecke des Gottesdienstes zu erkennen, als wenn religiöse Worte gehört werden, die diesen Zusammenhang auch dem Laien erkennbar machen. Wir sagten vorhin, es gebe Instrumentalsätze, bei denen wir die Hände falten müssen; aber wie nur die größten Tonmeister solche Sätze gedichtet haben, so setzt auch die Fähigkeit, sie so andächtig zu genießen, einen Grad musikalischer und allgemeiner Bildung voraus, den die Menge nicht erreicht. Nur der Orgel muß das Recht vorbehalten bleiben, am bestimmten Orte allein, ohne Gesang, ihre Macht zu entfalten; deßhalb werden wir der Orchestermusik kein besonderes Capitel widmen, sondern von ihr nur in ihrer Verbindung mit dem Chorgesang reden; dagegen gebührt der Orgel eine eigene Erörterung, und so müssen denn die in gegenwärtigen Haupttheil fallenden drei speciellen Capitel zum Gegenstand haben: 1. den Choral der Gemeinde, 2. den Chorgesang, 3. das Orgelspiel. — In der zweiten vorhin berührten Beziehung können wir sehr wohl acceptiren, was Köstlin a. a. O. S. 1021 sagt, daß man noch zu unterscheiden habe „zwischen kirchlicher Musik überhaupt und heiliger Musik insbesondere; wo der Charakter des Heiligen rein hervortreten soll, müssen die Instrumente schweigen.“ Aber wir können nicht dieses Heilige rein negativ fassen, so daß der Gegensatz dazu darin bestünde, daß „wo zu positiveren Empfindungen fortgegangen werde, Füllung, Verstärkung und Charakterisirung durch Instrumentalbegleitung nicht nur gestattet, sondern nothwendig sei,“ denn auch letzteres ist durch Vocalmusik allein schon möglich, und das Heilige ist uns überhaupt nicht die bloße Negation aller positiven Bestimmungen. Sondern solche Momente sind einfach musikalisch als Höhepuncte zu betrachten, die zwischen vollen Chor- und Orchestersätzen eintreten, und eben durch diesen Gegensatz der Klänge erst den Eindruck des Besonderen, Abgeschiedenen, und in

sofern Höheren und Heiligen machen. So läßt z. B. Kunzen in seinem (fast verschollenen) „Hallelujah der Schöpfung“ auf dem Höhepuncte des Stückes einen Adagio-Satz, der einem sehr lebhaften, brillant instrumentirten Chor zur Einleitung dient, eine Art Sanctus, in gehaltenen Accorden von den Singstimmen allein ausführen; allein das ist ein Kunstmittel, das auch in Opern angewendet wird, Spontini z. B. läßt im Ferdinand Cortez die drei Verurtheilten, ehe sie zum Tode geführt werden, ein Terzett ohne Begleitung singen; dasselbe Mittel wendet auch Rossini in seinem ganz opernhaften Stabat mater an.

3.

I. Was wir unter dem gemeinsamen Namen Choral befassen, was wir in unsern Choralbüchern zusammenstellen, das sind Producte musikalischer Erfindung nicht nur aus weit entlegenen Jahrhunderten, sondern es sind auch (im Zusammenhange mit diesen Zeitunterschieden) Zusammenflüsse aus sachlich höchst verschiedenen Quellen — gleichsam aus Quellen von ganz verschiedenem Mineralgehalt: Hymnen aus der alten Kirche, aus der ambrosianischen und vielleicht noch vorambrosianischen Zeit, gregorianische Gesänge liturgischen Charakters, Volksmelodieen zu mittelalterlichen Processions- und Wallfahrtsliedern wie zu Jagd-, Trink- und Liebesliedern; Melodieen, die in der Reformationszeit und dem ersten folgenden Jahrhundert sich unmittelbar, oft schon im Munde des Dichters selbst, an die poetischen Producte anschlossen, dann künstlerische Compositionen theils für Chorgesang, theils Arien mit einem begleitenden Instrument, dann „Stundenlieder“, wie sie in frommen Privatkreisen geliebt werden, dergleichen der Pietismus und die Brüdergemeinde so viele für ihren eigenen Gebrauch geliefert haben, endlich Choräle, die die neueren Herausgeber von Choralbüchern diesen einverleibt haben, sei es, um dem eigenen Triebe zum künstlerischen Schaffen auch auf diesem Gebiete zu genügen, sei es, um an die Stelle älterer, ihnen minder gut oder doch zu manchen Liedern ihres

Versmaßes nicht passend scheinender Melodieen bessere zu setzen. Daß in der Periode von etwa 1790—1830 Manche darin des Guten zu viel gethan, d. h. es mit dem Componiren eines Chorals zu leicht genommen haben, ist nicht zu leugnen; so enthält das württemb. Choralbuch von 1799 unter 266 Melodieen nicht weniger als 123 ganz neue, die größtentheils von den beiden Herausgebern Knecht und Christmann stammen; der verdiente Schicht hat in seinem Choralbuch von 1819 von 1285 Melodieen beinahe den vierten Theil (306) selbst componirt; das Dessauer Choralbuch von 1829 bringt unter 271 Melodieen 38 vom Herausgeber, Friedrich Schneider.*) Nun wäre es ebenso grundlos, zu sagen, einen neuen Choral dürfe Niemand fertigen, nur die Musiker früherer Jahrhunderte haben dazu Recht und Fähigkeit gehabt; einige Leistungen dieser Art (wie z. B. „Aller Gläub'gen Sammelplatz", „Treuer Heiland wir sind hier" von Kocher, „Preis dem Todesüberwinder", „Womit soll ich dich wohl loben" von Silcher; dann aus dem Anfange des Jahrhunderts von J. H. Knecht eine größere Zahl von Melodieen wie „Mein Glaub ist meines Lebens Ruh", „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte", „Ach sieh ihn dulden, bluten, sterben", „Mir schauert nicht vor dir, o Gruft", „Stärk uns Mittler, dein sind wir") werden wenigstens von den Gemeinden im Lande mit Liebe gesungen und verdienen diese Ehre in vollem Maße. Aber merkwürdig ist es, daß von den größten Meistern der Tonkunst keiner einen Choral gemacht hat. Daß die Katholiken dies nicht thaten, hat freilich seinen guten Grund (wiewohl Mozart durch seine Behandlung von „Ach Gott vom Himmel sieh darein" im 2. Finale der Zauberflöte gezeigt hat,

*) Als im Jahr 1843 in Stuttgart eine Commission ihre Vorarbeiten zum neuen Choralbuch machte, erhielt sie von einem Lehramts-Candidaten ein Volumen eigener Compositionen desselben, das für jedes Lied eine neue Melodie enthielt; der junge Mann war der Meinung, man habe z. B. Ein feste Burg rc. Gelobet seist du Jesu Christ rc. nun lange genug nach alter Melodie gesungen es sei zeitgemäß, auch einmal wieder eine neue zu singen. Ein ganzes Choralbuch neu zu componiren — dieser Gedanke war vorher noch Keinem gekommen.

daß er den künstlerischen Werth eines lutherischen Chorals wohl zu schätzen wußte); aber auch Händel, Graun, Mendelssohn, die Protestanten, haben nur vorhandene Choräle als Themen für figurirte Arbeit benützt. Von Sebastian Bach ist noch neuerlich behauptet worden, (vgl. Dörings Choralkunde S. 161), unter den ungefähr 600 Melodieen des Freylinghausen'schen Gesangbuchs sei die Hälfte von Bach; allein bis dafür authentische Beweise beigebracht sind und erklärt ist, warum er z. B. in der Matthäuspassion nur alte Choräle verwendet hat, müssen wir, wie auch aus anderweitigen Gründen, seine Thätigkeit in diesem Fache bezweifeln; alte Choräle für Orgel oder Chorgesang kunstmäßig zu bearbeiten, das war sein Beruf, nicht aber neue Choräle zu machen. Es ist damit, wie mit dem Volkslied überhaupt; dasselbe entsteht, aber es wird nicht gemacht, d. h. man kann sich nicht hinsetzen mit dem Entschluß: ich will einen Choral componiren; man kann, der künstlerischen Inspiration folgend, ein Kirchenlied liedhaft in Musik setzen: aber ob es zum Choral, d. h. zum Eigenthum der Kirche wird, das liegt nicht in des Urhebers Hand. Wie so viele unserer besten Liedertexte ohne alle Absicht, sie ins Kirchengesangbuch zu bringen, gedichtet worden sind, so haben auch viele unserer besten Melodieen ihre Entstehung einem rein subjectiven Antriebe zu verdanken; andere sind im Munde des Volkes entstanden, haben vielleicht irgend einen Laien zum Urheber, der, ohne eine Note zu kennen, doch kraft musikalischer Naturbegabung sich eine Melodie zu einem Liede gesungen hat, die von andern nachgesungen wurde. *) Deßwegen gibt es auch keine Theorie, die uns eine Regel sagte, nach welcher ein Choral gemacht werden müsse; wie denn die Lehrbücher der musikalischen Composition (z. B. A. B. Marx, 5. Aufl. 1858) zwar lehren, wie man einen Choral mehrstimmig setze, wie man Figurationen darüber mache — nicht aber, wie man die Choralmelodie selbst zu Stande bringe. Trotz der oben bemerkten Verschiedenheit

---

*) Verf. kannte vor langen Jahren einen armen Nachtwächter, der sich zu seinem Gesang für die Neujahrsnacht Texte erbat, diese aber dann nach völlig selbsterfundenen, gar nicht üblen Melodieen vor den Häusern absang.

der Quellen jedoch, aus welchen unser Choralschatz zusammengeflossen, beobachten wir gewisse Grundzüge, die allen guten Choralmelodieen gemeinsam sind; nicht also eine Regel für neue Production, gleichsam ein Recept, nach welchem am Ende Jeder, der einige musikalische Anlage und Bildung hat, einen Choral machen könnte, sondern nur das Ergebniß jener Beobachtung des Gemeinsamen aller tüchtigen Arbeiten dieser Gattung wollen die folgenden Sätze darstellen.

A. Jede Choralmelodie soll von der Gemeinde gesungen werden, muß also volksthümlich sein. Das will sagen: 1) sie muß, ohne daß es erst einer schulmäßigen Einübung bedarf, dem natürlich-gesunden Gehör leicht eingehen und sich unverlierbar einprägen. Denn nicht eine Chor-Aufführung, zu der die Sänger ihre Noten in der Hand haben müssen, ist der Gemeindegesang; auch nicht ein lahmes, zaghaftes Nachtreten in den Spuren, in welchen Orgel oder Cantor immer um einen Schritt vorangehen, sondern frisch von der Leber weg und dennoch genau richtig muß er ausgeführt werden, das aber ist nur möglich, wenn die Melodie die Eigenschaft hat, sich selber im Gehör einheimisch zu machen. Das wird freilich immer nur einer Melodie gelingen, die positiv schön ist; eine solche zu machen, gibt es keine Anweisung, jede wird nur gefunden, sie ist, gleich jedem guten Gedanken, eine Gabe Gottes, eine Inspiration; wer nicht dazu innerlich berufen ist, bringt nichts der Art zu Stande; wer aber das Charisma empfangen hat und nicht versäumt, diese ihm geschenkte Gabe zu wecken und zu bilden, dem strömen die Tonbilder, die melodischen Gedanken zu, er hört sie innerlich, es ist, wie wenn eine unsichtbare Hand sie ihm vorspielte, und er hat nichts zu thun, als sie festzuhalten und künstlerisch zu ordnen, so daß der eine Gedanke zum andern paßt, daß ihrer mehrere ein Ganzes bilden. 2) So unendlich aber die Mannigfaltigkeit solcher möglichen Gebilde ist, so fordert der Choral sehr bestimmte Schranken, eben um volksthümlich zu sein. Wir können das allgemeine Erforderniß bezeichnen als Einfachheit. Und zwar a) ist die Melodiebildung eine einfache, indem alle diejenigen Tonfolgen vermieden werden, die schon eine specielle

Kunstübung erfordern, die dem natürlichen Musikgehör nicht von selbst einleuchten, oder die eine nicht schon künstlerisch exercirte Stimme nicht bewältigen — nicht treffen kann. Also keine raschen Läufe und keine Sprünge dürfen vorkommen; innerhalb einer Zeile wird eine Gemeinde niemals z. B. eine Octave auf- oder abspringen, wie dies z. B. im Herrnhuter Choralbuch von 1784 Nr. 390 vollends bei einem Menuett-Takte vorkommt. Eine Septime auf oder ab ist im Choral eine Unmöglichkeit; die Sext kommt wohl von oben nach unten, zumal vor Schlüssen, (wie in der Schlußzeile von: Mache dich mein Geist bereit ꝛc.), in keinem guten Choral aber von unten nach oben vor, obgleich dieses Intervall dem weltlichen Volkslied (In einem kühlen Grunde ꝛc. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ꝛc.) nicht fremd ist. Quinten und Quarten werden, wenn sie im natürlichen Tongang liegen, leicht getroffen; in der Melodie „Wachet auf" (Ende der 1. Zeile), „Erquicke mich, o Heil der Sünde" (Ende der vorletzten Zeile), „Es ist genug" (Anfang der 2. Zeile), „Nun sich der Tag geendet hat" (Anfang) macht der Quintensprung abwärts so wenig Schwierigkeit, als aufwärts am Anfang von „Lobt Gott ihr Christen allezeit", oder „Mit Fried und Freud ich fahr dahin"; nur darf die Quinte abwärts an einem Schlusse nicht so fremdartig und überraschend kommen, daß das Ohr des Volkes vielmehr die Terz erwartet, sonst wird beharrlich diese gesungen. Die Quart geht leicht, wenn sie von der Unterdominante zur Tonica schreitet oder umgekehrt, auch von der Secunde zur Quint, von der Terz zur Sext, von der Sext zur None wird leicht gefunden; nie dagegen von der Quarte zur Septime; und wenn vom Grundton aus frei die Quart getroffen werden soll, so muß man sehr auf strenge Reinheit der Intonation der letztern halten, da Volk und Kinder gerade dadurch am meisten im Gesange fallen, daß sie die Quart nicht rein nehmen. Quart und Quint nach einander (Ruhe ist das beste Gut, Anfang der 5. Zeile; wer weiß wie nahe ꝛc. Anfang der letzten Zeile) werden leicht gesungen; minder schön ist der Gang in der Richter'schen Melodie (C-dur) zu: Wie wohl ist mir o Freund der Seelen, erste Zeile.

Die besten Tongänge im Choral sind diejenigen, die einen Theil der Scala, sei es von der Tonica zur Dominante und umgekehrt, von unten herauf oder von oben herab, durchlaufen; wie schön ist die Melodie „Freu dich sehr o meine Seele“, wo immer drei und mehrere einander folgende Töne auch in der Scala neben einander liegen; andere Melodieen, z. B. der Anfang von Herr wie du willt so schicks mit mir (Es dur), O Ewigkeit du Donnerwort, die Schlußzeile von Ein feste Burg ꝛc. Vom Himmel hoch ꝛc. — enthalten fast die vollständige Scala, nur daß eine Wendung in der Mitte dem Gang seine melodische Schönheit gibt. So bewegen sich viele unsrer besten Melodieen (Nun danket alle Gott ꝛc., Es ist genug, so nimm ꝛc., Aus tiefer Noth ꝛc. [G dur] u. s. w.) großentheils in wenigen, neben einander liegenden Tönen; und gerade das ist die hohe Kunst, die den Choralcomponisten auszeichnen muß, in solch kleinen Rahmen dennoch ein Tonbild einzufassen; diese wenigen Töne und einfachsten Intervalle schöpferisch so zu ordnen, daß nicht ein trivialer Singsang daraus wird, den eben wegen seiner Inhaltslosigkeit zwar jeder singen, aber niemand im Gedächtnisse behalten kann, sondern daß der Silberblick des Geistes, das Undefinirbare der schönen Melodie jedem daraus entgegenleuchtet. Ferner Gänge in den Tönen des Dreiklangs, überhaupt in den Naturtönen, die dem Horn, der Trompete (ohne Klappen) angehören, (wie in den zwei ersten Zeilen von: Wachet auf, ruft uns die Stimme) — all das ist durchaus angemessen. Volksthümlich aber ist insbesondere nur eine durchaus diatonische Stimmführung, mit Ausschluß alles Chromatischen, d. h. es dürfen niemals drei halbe Töne neben einander vorkommen; zwei dagegen (cis-d; dis-e; gis-a u. s. w.) sind immer zuläßig, sobald sie das Gehör als 7—8 einer Scala auffassen kann. Die Tonart ist im übrigen ganz gleichgültig, denn für das natürliche Gehör bleiben sich die Intervalle stets gleich; ob ein Lied aus Des oder aus D, aus As oder aus G gesungen wird, ist dem Natursänger, der nicht mit Noten zu kämpfen hat, völlig einerlei; auch die Molltonart ist, wenn die übrigen obigen Erfordernisse erfüllt sind, dem Volksgehör sehr wohl

faßbar, Melodieen wie: Wer nur den lieben Gott läßt walten, Schwing dich auf zu deinem Gott, Ach was soll ich Sünder machen u. s. w. werden von jeder Gemeinde gleich leicht gesungen, wie irgend eine Dur-Melodie. (Von den alten Kirchentonarten reden wir unten.) Die Haupttonart aber, welche es nun sei, muß der Choral, wie jedes einfache Lied, auch festhalten. Nothwendig und volksthümlich ist wohl das Moduliren in die nächstliegenden, verwandten Tonarten, aus C dur in G dur, F dur, A moll, auch D moll und mittelst des phrygischen Schlusses in E dur; von C moll in G dur, in Es dur; aber die Melodie muß, außer den beiden Leittönen in die nächstverwandten Tonarten (also bei C dur fis und B) den Tönen der ihrer Haupttonart angehörigen Scala (den leitereigenen Tönen) durchaus treu bleiben; in einer C dur-Melodie dürfen nicht etwa einige Takte in C moll, in Es dur oder As dur vorkommen, was in anderer Musik, selbst im einfachen Liede ganz wohl geschehen kann. (In der Melodie von Crüger: Jesus meine Zuversicht, singen manche Gemeinden den Gang am Anfange des 2. Theils: e fis gis a nicht mit Sicherheit richtig; daß hier in einer C dur-Melodie die halbe Leiter von A moll vorkommt, macht dem Volke die Ausführung trotz der nahen Verwandtschaft der beiden Tonarten schwierig.) Eine der reichsten Quellen musikalischer Schönheit wird durch diese Beschränkung der Melodie des Chorals auf die nächstliegende Modulation ihm verschlossen; der tüchtige Harmoniker hat jedoch Mittel genug, um selbst in diesem engen und festgeschlossenen Kreise Platz zu machen für die mannigfaltigste Modulation: der glänzendste Beleg dafür sind Bachs Choräle. b) Was sofort den Rhythmus betrifft, so besteht, rein musikalisch betrachtet (ohne schon auf das Declamatorische als ein jedenfalls Secundäres Rücksicht zu nehmen) die größte Einfachheit desselben darin, daß jeder den Rhythmus wesentlich bestimmende Zeittheil, jeder Takttheil (also in einem nach Vierteln bestimmten Takte jedes Viertel) mit einem Ton der Melodie zusammentrifft; durch diesen Ton erhält die leere Taktform ihren Inhalt, wie umgekehrt durch sein Fallen auf den Taktheil der Ton selbst sein Gewicht erhält und markirt

wird; und wenn mit den Tönen der Melodie zugleich Worte ausgesprochen werden, d. h. wenn sie mit einem Texte gesungen wird, so besteht jene Einfachheit darin, daß jedem Ton und Takttheil auch eine Silbe zufällt, somit alles, Text, Ton und Takt gleichmäßig mit einander fortschreitet. Damit wären alle Dehnungen eines Tones und einer Silbe auf mehrere Takttheile, alle Verkürzungen, also alles, was wir durch den Wechsel von kürzeren und längeren Noten, durch Punctirung, Synkopirung 2c. ausdrücken, eigentlich ausgeschlossen; doch ist auch dem populären Verständniß ein einfaches Melisma (die melodische Theilung eines Takttheils in verkürzte Noten, die zusammen die gleiche Zeit füllen, die ihm zugewiesen ist) leicht zugänglich, das natürliche musikalische Bedürfniß führt sogar das Volk selber darauf hin, Melismen anzubringen, die aber durch ihre naturwüchsige Rohheit oder Geschmacklosigkeit zu Schnörkeln werden. Ebenso sind nicht alle Dehnungen und Kürzungen unpopulär; sehr häufig treten solche wie eine Art Ruhepuncte vor dem Schlußton einer Zeile ein (O Lamm Gottes 2c. Warum sollt ich mich denn grämen 2c. Sieh hier bin ich Ehrenkönig 2c. u. s. f.); sie sind dort durch das musikalische Ohr selbst gefordert und gerade für den Gesang einer Volksmenge ganz angemessen. Es kommen aber in alten Choralmelodieen auch längere Dehnungen vor, wie z. B. gleich auf der zweiten Silbe von „Wir glauben all an einen Gott“, in „Ein feste Burg“ auf den Worten: „Der alt böse Feind“ und sonst öfters. Das erklärt sich unsers Erachtens vielfach daraus, daß auch in geistlichen Volksmelodieen doch häufig noch gregorianische Formen nachklingen. Doch reicht dieser Erklärungsgrund nicht völlig aus; wir müssen vielmehr zugeben, daß auch in rein volksthümlichen Weisen, z. B. in dem Original unsrer Melodie zu „Nun ruhen alle Wälder“, d. h. in Heinrich Isaaks Handwerksburschenlied „Inspruck, ich muß dich lassen“, am Schluß eine Dehnung vorkommt. Hier aber ist es eine gewisse Komik, die sich darin ausspricht, daher die Dehnung nicht auf jenen Choral sich vererbt hat. So klingt auch die Dehnung, welche in der Melodie In dulci jubilo am Ende fast aller Zeilen ein-

tritt, beinahe wie ein Johlen. All das macht begreiflich, warum sich in späterer Zeit derlei Dehnungen mehr und mehr verloren haben; in den jetzigen Choralbüchern sind sie selten geworden und es erscheint gerade jenes fast durchgängig gleiche, gemeinsame Fortschreiten des Wortes und des Tones mit den Takttheilen als eines der Merkmale des Chorals. Uebrigens gibt es auch sonst populäre Liedersätze in Menge, die dieselben Merkmale tragen; auch die Meister ersten Ranges haben, wo sie es künstlerisch angemessen fanden, diese Einfachheit des Rhythmus nicht verschmäht, wir erinnern beispielsweise nur an das Lied der Amme in Händels Susanna (G moll), an die Melodie zu „Freude schöner Götterfunken" in dem Chorgesang, womit Beethoven seine neunte Symphonie schließt. Aber gerade dieser Punct ist von den modernen Hymnologen gar sehr in Anspruch genommen worden. Sie behaupten, das sei gar kein Rhythmus und nennen daher eine andere Satz- und Singweise ausschließlich die rhythmische, was jedenfalls eine platte Unrichtigkeit ist. Sie behaupten, diese unsere Singart sei erst eine spätere Corruption, die mit dem Unglauben des 18. Jahrhunderts innerlich zusammenhänge; wogegen schon daran erinnert werden muß, daß solche einfache Rhythmen, eine Reihenfolge von gleichwerthigen Noten, sich schon unter den alten Chorälen, auch schon unter den aus dem Mittelalter stammenden vorfinden (Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc. Gelobet seist du Jesu Christ ꝛc. Mitten wir im Leben sind ꝛc.); so daß, was man als reines evangelisch-kirchliches Alterthum verehrt, vielfach bei näherer Betrachtung vielmehr als moderne Liebhaberei erkennbar ist; war doch Carl Reinthaler consequent und ehrlich genug, um in seiner Liederbibel eine Anzahl Choräle, die ursprünglich den einfachen Rhythmus haben, erst „schwunghaft" zu rhythmisiren. Daß diese Einfachheit sehr vielen Choralsätzen des 16. und 17. Jahrhunderts nicht eignet, ist bekannt; aber den Beweis ist man uns immer noch schuldig, daß die Gemeinden wirklich nach diesen Rhythmen gesungen haben; die Notenbücher beweisen das ebensowenig, als z. B. die in unsern Tagen gesammelten und mehrstimmig gesetzten Volkslieder, genau so wie sie

auf Noten stehen, vom Volke selber gesungen werden. Die Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts gehen mit der Rhythmisirung der Choräle sehr frei um, daher die Rhythmen auch bei den Sammlern in unserer Zeit, die sie in ihrer Ursprünglichkeit herstellen wollen, oft nicht übereinstimmen; die alten Meister konnten das unbedenklich thun, da ihre Sätze immer schon Arbeiten für Chorgesang waren, während das, was die Gemeinden sangen, sich nicht durch Choralbücher, sondern durch mündliche Tradition bei diesen einbürgerte. Nun ist zwar ganz richtig, daß verschiedene Melodieen in dem bewegten, wechselnden Rhythmus, zu dem man jetzt zurückkehren will, schon so zu sagen zur Welt kamen; aber wir sind der festen Ueberzeugung, daß, sobald sie von den Gemeinden aufgenommen, nachgesungen und factisch zu Gemeindegesängen gemacht wurden, jene zusammengesetzteren Rhythmen den einfacheren im Munde des Volkes weichen mußten. Wir glauben dies aus dem Grunde, weil es eine Naturnothwendigkeit ist; eine Melodie wie „Ein feste Burg“, mit der kurzen Anfangsnote, mit dem mehrfach wechselnden Takte, der nicht etwa durch das Metrum erfordert ist, hat sicherlich niemals eine Gemeinde so gesungen, wie die Noten lauten. Wenn man in unsern Tagen hie und da eine Gemeinde dazu gebracht hat, so war das nur möglich durch das Zusammenwirken günstiger persönlicher und örtlicher Zufälligkeiten, die niemals allgemein vorhanden sind, im 16. und 17. Jahrhundert aber noch weit weniger vorhanden waren. Man redet freilich von der religiösen Begeisterung der Reformationszeit, aber, auch wenn diese wirklich überall und nachhaltig gewirkt hätte, so lehrt die religiöse Begeisterung noch Niemanden singen und Takt halten. (So hat anno 48 und 49 die Begeisterung für die Bürgerwehr nicht verhindern können, daß manche von den Begeisterten schlechterdings unfähig blieben, das Marschiren zu lernen.) Merkwürdig aber ist es uns, daß diejenigen, von denen wir die frühesten historischen Beweise haben, die gegen die Hypothesen der Rhythmiker sprechen, demselben Lande angehören, das auch neuerlich am wenigsten für die „Schwungweise“ sich hat begeistern lassen. Der württembergische Capellmeister

Sigmund Hemmel hat 1569 einen Psalter Davids in 4 Stimmen herausgegeben, wo nicht jener wechselnde, declamatorische Rhythmus, sondern der von uns als der einfach-volksthümliche bezeichnete allenthalben angewendet wird; sicherlich hat er so gesetzt, weil er wahrnahm, daß die Gemeinden so singen; und Lucas Osiander, der württembergische Hofprediger, gab 1586 ein Gesangbuch mit Noten heraus, in welchem zwar die Melodieen nach Art der Zeit rhythmisch gesetzt sind; aber er stellt in der Vorrede das Gesetz auf: der Cantor soll sich nach der Gemeinde richten, und keine Note schneller oder langsamer singen, als es diese zu thun pflege. Das geht, wie man deutlich sieht, nicht etwa auf das Tempo überhaupt, sondern auf die einzelnen Noten; in Bezug auf diese, ihr längeres oder kürzeres Aushalten besteht also hier ein ganz klarer, bewußter Unterschied zwischen dem gedruckten Buch und dem wirklichen Gesang der Gemeinden. Schon damals übrigens wurden einzelne Melodieen bald in wechselndem, bald in gleichmäßigem (jetzigem) Rhythmus geschrieben, z. B. O Lamm Gottes — s. Winterfeld I. S. 372, — ohne Zweifel, weil sich bei der einen Melodie früher, bei der andern später und örtlich ungleich jene Naturnothwendigkeit des gestreckten Rhythmus in den Gemeinden bemerklich machte. Noch 1660 aber hat Christian Flor, derselbe, der die Rhythmisirung bis zum Extrem getrieben hat, um ja recht ausdrucksvoll zu sein, in der Vorrede zu seinem Gesangbuch es freigestellt: „wem diese Rhythmen nicht gefallen, der möge lauter Choralnoten daraus machen“ — abermals ein Beweis, daß man mit dem Notensatze die Gemeinden nicht binden wollte, weil man sie nicht binden konnte. Deßwegen war es das Praktischere, in den für den Gemeindegesang bestimmten Choralbüchern die Melodieen so zu schreiben, wie sie gesungen wurden, und diesen vernünftigen Schritt hat Andreas Hammerschmidt gethan (geb. 1611, † 1675 als Organist in Zittau.) — Sehen wir aber von der historischen Frage wie von der praktischen der Ausführbarkeit ab, um rein die ästhetische ins Auge zu fassen, so muß auch auf dieser Seite manche Confusion, in die man sich hineingeredet hat, beseitigt werden. Wie

der Vers in Bezug auf die Zahl und Quantität der Silben sein festes Gesetz hat, so hat jedes Musikstück, seit diese Kunst überhaupt erst zur schönen Kunst sich erhoben hat, seine bestimmte Taktart, durch die es allein ein in sich klares, vom Geiste, nicht aber von der Willkür oder, wie die Gefühlstheoretiker es nennen, vom zufälligen Wechsel der Empfindung abhängiges Ganzes wird.*) Nicht den ungleichen Puls eines fieberhaft aufgeregten Menschen wollen wir der Musik zum Vorbild geben; soll sie, die mit Nichts vergleichbare, je mit etwas verglichen werden, so wollten wir lieber daran denken, wie im großen Weltenbau jedes Gestirn, jede Jahreszeit, jedes Wachsthum seinen Takt einhält. Die empfindungsseligen oder empfindungstollen Musiker, die alle Augenblicke in Takt und Tempo wechseln, sollten erst bei Bach und Händel, bei Mozart und Haydn besser in die Schule gehen, um zu lernen, daß die reine Musik solchen Firlefranz nicht braucht. Denken wir uns nun die Choräle, die man uns als rhythmische Schwungweisen preist, nicht gesungen, sondern gespielt, d. h. halten wir sie an den rein musikalischen Maßstab, und vergessen für einen Augenblick die diesem fremde Verbindung der Tonreihen mit Wortreihen im Gesange, so stellt sich im Augenblick heraus, daß solch ein Musikstück ein wunderliches Ding wäre. Man spiele z. B. einen der Choräle, die gesungen im wechselnden Rhythmus eine unleugbar schöne Wirkung machen, z. B.: Freu dich sehr, o meine Seele; Wie schön leucht' uns der Morgenstern; — man spiele ihn blos auf einem Instrument, und man wird, wenn man irgend noch eines freien Urtheils fähig ist, sagen müssen, daß das nichts weniger als schön ist, daß jeder solche Choral, blos als Instrumentalmusik gebraucht, in unsrem gleichmäßigen, gestreckten Rhythmus ganz entschieden schöner ist. Sicherlich hat auch gerade der instrumentale Gebrauch, der vom Choral seit dem Ende des 17. Jahrhunderts immer ausgedehnter gemacht worden ist, das Verschwinden der alten Rhythmen wesentlich

*) Vergl. was in Vischers Aesthetik, Bd. III. S. 900 ff. Köstlin über diesen Gegenstand ausführt.

befördert. Nun ist aber allerdings der Choral nicht ein Instrumentalsatz, sondern eine Vocalmusik, und so muß sich der Rhythmus der Melodie wesentlich an den Rhythmus der Worte anschließen. Der engste Anschluß, die absolute Abhängigkeit der Musik von den Worten, d. h. eine völlig declamatorische Bestimmtheit jeder einzelnen Note, findet statt im Recitativ, nicht aber im Liede, in welchem niemals die Melodie zum speciellsten musikalischen Ausdruck für jedes einzelne Wort sich hergibt, sondern wo beides, Text und Melodie unter dem gemeinsamen Gesetz des Metrums steht. Wie wäre es sonst möglich, daß alle Verse eines Liedes nach einer und derselben Melodie gesungen würden, ja, daß mehrere Lieder eine Melodie mit einander gemein hätten! Aber es kann allerdings Perioden in der Musikgeschichte geben, wo das declamatorische Moment stärker wirkt, als das rein musikalische; zumal, wenn die Instrumentalmusik noch weit zurück ist hinter der Vocalmusik, wie es im 16. und 17. Jahrhundert war, so wird sich ein Streben kund geben, auch im Rhythmus des Gesangs, ohne die Liedform aufzuheben, also ohne zum Recitativ zu werden, doch die declamatorische Bewegung, die den Worten inne wohnt, auch im Gesange hervortreten zu lassen, unbekümmert darum, ob die Einheit des Taktes, die das rein musikalische Gesetz fordert, darob auch verloren geht oder doch unterbrochen wird. So sind jene sog. rhythmischen Choräle entstanden; wenn gesungen wird:



oder:



und ferner:

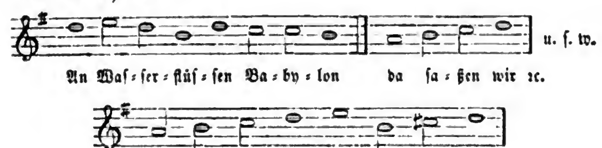


so haben wir hier ein declamatorisches Singen, das eben als solches

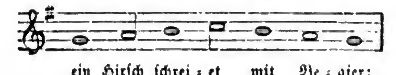
seine ästhetische Wirkung nicht verfehlen wird. Der zweite dieser Choräle zerstört die Einheit des Taktes nicht, ist also auch musikalisch untadelhaft, und wir lassen seiner vollendeten Schönheit alle Gerechtigkeit widerfahren, es ist ein prachtvoller Gesang; der erste dagegen wechselt zwischen geradem und zwischen dreitheiligem Takt, *) aber als eine auch noch in manchen spätern Volksliedern bemerkbare Eigenthümlichkeit, als ein Vorwiegen des Declamatorischen über das Reinmusikalische können wir es ganz wohl zulassen und vom ästhetischen Standpunct aus gutheißen. Aber erstlich trifft dies nur bei einer verhältnißmäßig kleinen Zahl von Melodieen völlig zu; man wird nur wenige nennen können, die wirklich schöner sind in dieser Weise, als in unsrer üblichen Taktart. Der Choral „Seelenbräutigam" z. B. hat in seiner rhythmischen Urgestalt durch die immer gleichmäßig wiederkehrenden zwei kurzen und zwei langen Noten etwas unleugbar leierhaftes, dem gegenüber unsre Singweise ganz entschieden die würdigere, die schönere ist; selbst „Ein feste Burg" macht mit den gleichen, gewaltigen Schritten, womit er auftritt und fortgeht, eine ganz entschieden mächtigere, hoheitsvollere Wirkung, als der ungleiche, fast stolpernde Gang, den er in seiner sogenannten rhythmischen Form geht. Wir wissen sehr wohl, daß solch ein Urtheil bei den eingefleischten Rhythmikern als Ketzerei oder als Beschränktheit Aergerniß erregt; wir können aber nicht helfen, so viel musikalischen Sinn behaupten wir auch zu besitzen, um diesen Unterschied wahrzunehmen, und weil wir ihn bei vielfacher Vergleichung immer wieder wahrgenommen haben, so sprechen wir obiges Urtheil auch unumwunden aus, um so mehr, als die Liebhaberei für jene Rhythmen zu einer Mode geworden ist. Wer mit andern Ohren hört, dem lassen wir seine Meinung; aber wir haben das Recht, mit den unsrigen zu hören. — Zweitens aber, wenn dem

*) Denn darüber ist wohl Niemand mehr im Zweifel, daß in dem genannten Choral wie in vielen andern ein Taktwechsel vorliegt. Wenn Tucher Synkopen daraus macht, so trägt er nur das Princip der Takt-Einheit auf eine Musik über, die dieses Princip gar nicht anerkennt, verrückt aber dadurch den Rhythmus so total, daß von deklamatorischer Richtigkeit, die ja gerade dieser Satzweise allein ein Recht geben kann, nichts mehr vorhanden ist.

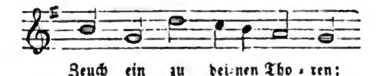
sogenannten rhythmischen Choral die größere declamatorische Richtigkeit seinen Werth gibt, so ist nicht zu vergessen, daß dieser Vorzug sich doch wieder gar sehr beschränkt. In der ersten oben ausgehobenen Choralzeile bekommt die letzte, ganz kurze Silbe (das „le“ in Seele) eine lange Note: ist das declamatorisch richtig? Oder betrachte man den Choral:



ist das richtig declamirt, auf „An“ eine lange, auf „Wasser“ zwei kurze, auf „da“ eine lange, auf „saßen“ zwei kurze, auf „Orgeln“ zwei kurze, auf „und die“ zwei lange Noten zu setzen? Dagegen weiß man sich nur auf die größere musikalische Belebtheit zu berufen; ja, aber gerade dieser Wechsel der halben und ganzen Noten hat auch in diesem Choral etwas Leierhaftes, so daß, wenn man den Anspruch höherer declamatorischer Wahrheit aufgeben muß, die musikalische Schönheit, die da vorliegen soll, jedenfalls nicht hinreicht, um jenen Mangel zu decken. Oder man singe den Originaltext zu „Freu dich sehr 2c.“, den Lobwasser'schen 42. Psalm, wovon die zweite Zeile heißt:



da wird man wohl von der Richtigkeit der Accentuirung — „ein“ lang, „Hirsch“ kurz, „Be —“ wieder lang — schweigen müssen. So setzt Crüger die erste Zeile von: „Zeuch ein zu deinen Thoren“ in folgendem Rhythmus:



wäre die Rhythmisirung nach dem Accent der Worte gemacht, so dürfte das „zu“ nicht eine lange, das „deinen“ nicht zwei kurze Noten haben.

Man erinnert wohl daran, daß vor Opiz die deutschen Poeten ihre Silben nur gezählt und nicht gewogen haben, und wer z. B. das Lied ansieht:



der kann daran, daß man nur zählte und nicht wog, auch „kein'n Zweifel haben“; aber gerade dieser Mißstand wird durch die rhythmische Ungleichheit keineswegs gehoben. — Unsere Ansicht faßt sich demgemäß in Folgendem zusammen. Eine kleine Anzahl von Chorälen (Freu dich sehr; Wachet auf 2c.; Ich dank dir schon durch deinen Sohn; O Welt ich muß dich lassen; Herzliebster Jesu; Nun bitten wir den heil. Geist; Schmücke dich, o liebe Seele; Aus tiefer Noth (G dur); Verzage nicht o Häuflein klein; Wenn wir in höchsten Nöthen seyn; O Ewigkeit du Donnerwort; Jerusalem du hochgebaute Stadt — und wohl noch sonst einer oder der andere) sind in ihrem alten Rhythmus unzweifelhaft schöner, kraftvoller, lebendiger, als im gestreckten, gleichartigen Takte; und wenn die Möglichkeit gegeben ist, sie einer Gemeinde einzuprägen, so ist das des Versuches wohl werth, wie die Zurückführung ursprünglicher Tripeltakt-Melodien auf diesen Takt (Allein Gott in der Höh sei Ehr; Nun lob mein' Seel' den Herren; Sollt ich meinem Gott nicht singen; Gott des Himmels und der Erden 2c.) nicht nur wünschenswerth, sondern auch leicht auszuführen ist. Aber die übrigen, für die solche Restauration musikalisch schlechthin kein Gewinn wäre (wie Ein' feste Burg; Valet will ich dir geben; Herzlich thut mich verlangen; Seelenbräutigam; Jesus meine Zuversicht; Warum sollt ich mich denn grämen; O Traurigkeit, o Herzeleid; u. s. w.) lasse man uns, wie sich, analog den allgemeinen musikalischen Taktgesetzen, dieselben im Munde der Gemeinden gebildet haben. Und auch wo die erstgenannten nicht wohl können in

ihrer Urform den Gemeinden beigebracht werden, hat man keine Ursache, sich darob allzusehr zu grämen; Verf. hat oft, wenn die Gemeinde eine jener Melodien nach gewohnter Weise sang, von der Sacristei aus mit der besondern Absicht scharf hingehorcht, um zu erkennen, ob denn das wirklich so ein lebloser, markloser, schläfriger Gesang sei, wofür man ihn ausgibt, und er muß bekennen, daß er niemals diesen Eindruck bekommen hat; ist in einem Orte durch Schuld einer schlechten Schule, einer schlechten Orgel, eines schlechten Cantors oder allgemeiner musikalischer Rohheit der Gesang schlecht, lahm, falsch, so stünde es damit wahrlich nicht besser, wenn man eines Tages anfangen würde, rhythmisch zu singen. — Wir schließen diese Erörterung mit den Worten von Köstlin, a. a. O. S. 994, die uns zugleich zum Folgenden überleiten: „Der Choral streift vermöge innerer sachlicher Nothwendigkeit alle specifischere melodische und rhythmische Gliederung ab, er sucht den Gang des Gesangs und die Takteintheilung möglichst einfach und gleichförmig zu gestalten; er gewinnt, was er hiedurch an Mannigfaltigkeit und Belebtheit verliert, wieder theils durch die sicherer und leichter gewordene Bewegung der Masse, theils durch die Würde und Ruhe, die in diesem Fortgange liegt... Im Choral kommt so die dem Liede wesentliche Einfachheit, verbunden mit idealer Großheit und mit einer von aller Ueberweichheit fernen ernstkräftigen Haltung, zu ihrer vollen Verwirklichung, der Choral ist das Lied in seiner eigentlichsten Gestalt, auf seiner höchsten Potenz. Die Harmonie der Instrumentalbegleitung überlassend“ (ein Punct, auf den wir unten speciell zu sprechen kommen werden), „strömt er in klarem Octavenzusammenklang aller Tonregionen machtvoll und gemessen einher, das reinste Bild des Zusammengehens aller individuellen Empfindungen in Ein sie befassendes Allgemeines, verschmähend alle specielle Individualisirung, blos Eine Gesammtstimmung darstellend“ (nemlich eben als das musikalische Bild oder Symbol derselben), „in der die persönlichen Gefühle der Einzelnen wie zu einem unauflösbaren Gusse verschmolzen sind.“

B. Jede Choralmelodie soll beim Gottesdienste singbar sein, sie

muß also kirchlich sein. Was heißt das? Das Kirchliche ist 1) das Fromme, Religiöse, aber dieses 2) nicht als ein subjectives, sondern als ein Gemeinsames, Objectives, und zwar 3) in der bestimmten Ausprägung, die ihm eine Kirche gegeben hat. Letzteres Merkmal ist, als ein historisches, am leichtesten zu erkennen und festzuhalten; der Choral, als liedhaft-melodischer, ruhig-gewichtiger Gemeindegesang ist geschichtlich die lutherisch-kirchliche Form, der Psalmgesang die reformirte, der gregorianische Gesang die römisch-katholische Form gottesdienstlicher Tonkunst. Es liegt aber kein innerer Grund vor, warum die reformirte Gemeinde nicht ebensowohl auch die Melodie eines lutherischen Chorals singen könnte; wie dies denn nicht nur seit lange in ausgedehnterer Weise geschieht, sondern auch umgekehrt lutherische Choräle aus französischen Psalmen entlehnt worden sind. Ebenso liegt in der Musik unsres Chorals durchaus kein Hinderniß, daß nicht eine katholische Gemeinde, wenn sie überhaupt einmal als Gemeinde singt, ebenso gut eine unsrer Melodien singen könnte, wie eine der ihrigen; die Musik für sich betrachtet hat kein religiöses Bekenntniß, kein credo, so daß man mit einer Melodie, die in einer andern Kirche entstanden ist, auch schon zu ihr sich bekennen oder von ihr innerlich erobert würde. Daß manche unsrer Melodien ursprünglich der katholischen Kirche angehören, ist bekannt, wir singen sie dennoch als die unsrigen; und im lutherischen Altargesang ist auch ein gregorianisches Element mit herübergenommen worden. Wenn daher jede Kirche ihren eigenen musikalischen Styl hat (dies vorerst nur in Bezug auf den Gemeindegesang), so ist das eine geschichtliche Erscheinung, die wir als solche respectiren, weil wir geschichtlichen Sinn haben, aber die wir nicht weiter aus inneren Gründen als etwas Nothwendiges deduciren, als wirklich Gründe zu erkennen sind. Wenn einst Werkmeister in der katholischen Hofkirche des Herzogs Carl von Württemberg lutherische Choralmelodien mit aufgeklärten Texten singen ließ, so war das zwar ein Beweis von Liberalität, aber auch ein Beweis jenes ungeschichtlichen Sinnes, der die ganze Aufklärungszeit kennzeichnet. Wie jede Familie ihre Traditionen, so soll auch jede

Kirche das, was ihr von der Geschichte als Erbtheil zugefallen ist, bewahren, und zu diesem Erbtheil gehört auch ihr Gesang, was natürlich nicht ausschließt, daß sich die Kirchen Eins und Anderes schwesterlich mittheilen, aber doch immer nur solches aufgenommen wird, was sich dem Vorhandenen anschließt, was sich assimiliren läßt, ohne daß das fremdartige störend empfunden wird. Wenn der Singchor einer katholischen Kirche zur Messe das Kyrie, Gloria u. s. w. nach Choralmelodien sänge (Kocher hat eine ganze Messe im Choralstyl componirt), so würde musikalisch darin nichts Störendes oder Widersprechendes liegen; ein Katholik, der nie einen evangelischen Choral vorher gehört hätte, würde mit voller Andacht zuhören können. Aber historisch eignet nun einmal dieser Styl dem Protestantismus, wie einem Land oder Fürstenhaus seine Farben. — Gehen wir vom Confessionellen zum Merkmal des Kirchlichen im Gegensatze zum Privaten, zum Subjectiven, so bekommen wir auf die Frage: was ist in der Musik objectiv und was subjectiv, keine vernünftige Antwort, und haben auch keine zu hoffen. Die einzige Frage, auf die der ächte Musiker antwortet, ist die: was ist schön und was ist nicht schön? alle übrigen Gegensätze sind für ihn untergeordnet, alle Fragen lediglich von diesem Hauptgesichtspunct aus zu beantworten. Suchen wir nun für den der Musik ganz fremden Gegensatz von Subjectivem und Objectivem ein musikalisches Analogon, so ist es der Gegensatz des Solo zum Tutti, der Arie zum Chor. Also ist die Forderung der Objectivität für die Choralmelodie musikalisch so auszudrücken: dieselbe soll nicht einer Arie gleichsehen, sondern einem Chor; was aber darum noch nicht ausreicht, weil es Arien gibt, die viel einfacher, kunstloser, liedhafter sind, als z. B. Chöre aus Bachs und Händels Kirchenwerken. Es bleibt also nur übrig zu sagen: die Objectivität der Choralmelodie besteht darin, daß niemals Intervalle, Melismen, irgend welche Gänge darin vorkommen, die nur für einen geschulten Sänger, die nicht für die ganze Masse einer Gemeinde ausführbar sind, die nicht von solcher Masse gesungen schön klingen; also namentlich auch darin, daß derjenige Stimmumfang eingehalten wird, der

der ganzen Menge gemeinsam erreichbar ist. Durch diese Beschränkung kommt eine gravitas in den Choral, die alles, was Effect macht, alle starken und raschen Gegensätze von Höhe und Tiefe, von Bewegung und Ruhe, von Forte und Piano, alles Kleinliche, Raffinirte, Gekünstelte, Gesuchte schlechterdings ausschließt. Um so mehr aber ist die Erfindung einer tüchtigen Choralmelodie ein hohes Meisterwerk, weil hier nur die wirkliche Schönheit einer in wenigen Tönen sich bewegenden Melodie zur Geltung kommt; all das Beiwerk, womit man die Armuth an Melodie sonst zu decken versteht, fällt hier weg. (Aus demselben Grunde ist, beiläufig gesagt, auch das Spielen eines Chorals auf Clavier oder Orgel keineswegs eine Sache des Anfängers, wie man so manchmal sagen hört, es wolle Jemand nur soviel lernen, um einen Choral zu spielen; hat er sonst nichts gelernt, so wird auch der Choral unter den steifen Fingern hölzern klingen.) — Was aber das allgemeinste Requisit betrifft, der Choral müsse eine fromme Melodie sein, müsse geistlichen Charakter haben, sich also hiedurch von einer weltlichen Melodie ebenso kennbar unterscheiden, wie eine Kirche von einem Theater, eine Predigt von einer Parlamentsrede: so ist dieser Dualismus gerade auf unserem Gebiete weit schwieriger festzuhalten, als auf dem der Architektonik, der Rhetorik und so auch der Poesie, einfach deßwegen, weil, wie oben gezeigt wurde, die Musik nie einen andern Inhalt hat, als sich selbst, das Schöne in der Form der Töne; also ist auch ihr Inhalt niemals an sich Frömmigkeit oder Weltlichkeit; was musikalisch schön ist, das muß es überall sein; wenn auch, aus nachher zu erörternden Gründen, z. B. eine schöne Ouvertüre, ein schönes Opernquartett in die Kirche nicht gehört, d. h. wenn auch das Schöne eines solchen Stückes an diesem Orte und in dem Complex des Gottesdienstes nicht wirksam wäre, weil der Eindruck des Schönen durch den des Unangemessenen aufgehoben würde, so ist doch umgekehrt eine einfache schöne Choralmelodie, mag sie uns begegnen, wo sie will, überall schön. Jener Dualismus ist aber auch factisch durchbrochen, indem, wie oben schon erinnert worden, viele unserer herrlichsten Choralmelodieen, die der Unkundige als reinen

Ausfluß und Ausdruck der Frömmigkeit betrachtet, sehr weltlichen Ursprungs sind. Wenn eine Melodie zu dem Texte gemacht wird: Wie schön leuchten die Aeugelein der Holden und der Liebsten mein ꝛc., so ist es sicherlich nicht kirchliche Andacht, die die Melodie dazu gebiert, und doch ist auf diesem Weg unsere Melodie entstanden zu „Wie schön leuch't uns der Morgenstern.“ Oder wenn eine Melodie entsteht zu dem Texte: „Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein' Jungfrau zart,“ so wird derjenige, der in den Melodieen selbst den unmittelbaren Ausdruck der Frömmigkeit zu sehen behauptet, nicht glauben wollen, daß diese Melodie dieselbe ist, die wir unter dem Namen: Herzlich thut mich verlangen (O Haupt voll Blut und Wunden) als eine unserer edelsten Sterb- und Passionsmelodien hoch und theuer achten: und doch ist das einfache Thatsache. Und umgekehrt: man schmäht unsere großen Meister, vornehmlich Mozart und Haydn, daß ihre Messen so weltlich seien; man findet selbst in Mozarts Requiem, in Haydns Schöpfung alles weltlich, weil es nicht im Styl von Palestrina oder von Sebastian Bach geschrieben ist; aber wenn man meint, Mozart und Haydn seien eben nicht geistlich gestimmt, sondern auch wenn sie geistliche Texte componirt haben, leichtsinnige Musikanten gewesen: so thut man ihnen schweres Unrecht, sie haben ihre Musik ebenso fromm machen wollen wie Palestrina und Bach die ihrige, und Thibaut bildet sich sehr irrthümlich ein, daß Mozart über seine „ihm für Geld abgepreßten Messen gelächelt habe;“ (Ueber Reinheit der Tonkunst, 3. Aufl. S. 62) ihm war's mit seinen Gloria, Credo, Agnus Dei, Benedictus, mit seinem Ave verum corpus, seinem Misericordias Domini cantabo in aeternum ebenso frommer Ernst, wie dem Allegri mit seinem Miserere. Mendelssohn wirft einmal (in dem oben erwähnten Briefe, II. S. 338) das Dictum hin: „Wenn einer von Natur ein recht frischer Jäger wäre, dem könnte eine par-force-Jagd und das Lob Gottes ziemlich auf eins herauskommen, und für den wäre wirklich und wahrhaftig der Hörnerklang auch das rechte Lob Gottes.“ Gerade Mendelssohn hat aber das Geistliche vom Weltlichen in der Musik sehr sorgfältig unterschieden, und auch wir sind keines-

wegs der Meinung, daß der ganze Unterschied ein illusorischer sei, daß man also (wie dies seiner Zeit geschehen ist) ebensogut den Jägerchor aus dem Freischütz zur Messe singen könne, als etwa ein Adoramus von Palestrina, ein Crucifixus von Lotti. Wir müssen nur den fraglichen Gegensatz auf sein rechtes Maß und seinen klaren Ausdruck zurückbringen, statt uns in Phrasen und Illusionen umzutreiben. Jenes aber werden wir am besten auf geschichtlichem Wege erreichen.

Der Erste, durch welchen ein Gegensatz zwischen weltlicher und geistlicher Musik mit Bewußtsein und Absicht statuirt wurde, ist Gregor der Große gewesen. Und zwar hat er dies durch zwei Mittel bewerkstelligt: 1) durch den psalmodischen, allen Reiz der Melodie und des Rhythmus verschmähenden Charakter, den er dem Gesange gab; hievon ist aber hier nicht weiter zu reden, da, wie wir sehen, der protestantische Choral das directe Gegentheil des gregorianischen Gesanges ist und dieser nur im lutherischen Altargesange des Geistlichen noch eine gewisse Nachbildung erhalten hat. Desto wichtiger ist 2) die Festsetzung gewisser Tonarten für die Kirche, der sogenannten Kirchentonarten, die, weil sie aus dem Tonsystem der Griechen hervorgegangen waren, auch mit griechischen Stamm-Namen (dorische, phrygische, lydische u. s. w.) bezeichnet werden, übrigens von Gregor selbst nur als erster, zweiter Ton u. s. f. unterschieden wurden. Uns erschiene das als eine Albernheit, wenn etwa (da wir eines Papstes entbehren) ein Consistorium oder eine Synode oder ein summus episcopus befehlen würde, daß hinfort in den Kirchen nur noch aus den Tonarten D moll und F dur, beide aber ohne b, aus G dur und E moll, beide aber ohne fis, gesungen und gespielt werden dürfe. Alle Proportionen der Töne sind in unsern Tonarten, nur in der doppelten scala von Dur und Moll, völlig dieselben; der Laie merkt gar keinen Unterschied zwischen D dur und C dur, als höchstens daran, daß er eine Tonhöhe nicht mehr erreicht; an einen innern Unterschied, daß z. B. D dur weniger fromm wäre als C dur, daß zu einer Festfeier nur Es dur und nicht auch B dur oder F dur heilig genug sei, glaubt kein Vernünftiger. Das war

aber alles anders, als man noch in den Schuhen des alten griechischen Tonsystems einhergieng. Dort hat jede Tonart ihre besondere Leiter*), die dadurch ihre Besonderheit erhält, daß die beiden Halbtöne der jetzigen C dur-Scala, nemlich e — f und h — c, in jeder Tonart unverändert bleiben, d. h. aus f nie fis, aus h nie b, aus c nie cis wird, die Halbtöne also in jeder Tonart an einer andern Stelle erscheinen (dorisch auf der zweiten und dritten, sechsten und siebenten, phrygisch auf der ersten und zweiten, fünften und sechsten, lydisch auf der vierten und fünften, siebenten und achten, mixolydisch auf der dritten und vierten, sechsten und siebenten Stufe). Indem nun derjenige, der eine Melodie erfindet, sie einer dieser Tonarten anpassen muß, erhalten die Melodien einer jeden einen gewissen unterscheidenden Charakter, den wir darin erkennen, daß, wie die Melodie selbst, so auch namentlich alle Modulationen gewissermassen prädestinirt sind, also z. B. die dorische Tonart, weil sie nicht wie unser D moll ein b und cis, sondern h und c enthält, immer vorzugsweise in A moll und C dur hinüber modulirt, wo unser D moll in A dur und F dur modulirt. Dazu kam aber, daß man ebenfalls von den Griechen den musikalischen Aberglauben geerbt hatte, als drücke jede Tonart eine bestimmte sittliche Qualität aus und rufe diese im Hörer hervor**), eine Meinung, die sich ja leicht auf christliche Begriffe und

---

*) Näheres darüber ist heutzutage überall zu finden; wir verweisen nur auf Kraußold a. a. O. S. 47 ff. Silchers Harmonielehre, 1. Aufl. S. 125. Marx Compositionslehre, I. S. 414. Oberhoffer, der gregorianische Choral, S. 19. Janssen, wahre Grundregeln des gregorianischen Choralgesangs, Mainz 1846. S. 74 ff. Wollersheim, theoret. prakt. Anweisung zur Erlernung des gregorianischen Gesanges, 2. Aufl. Paderborn 1858. S. 53. Oesterley, Handbuch der musikalischen Liturgik, Gött. 1863. S. 125. Maydorn, die Psalmtöne der heil. Kirche, S. 26. Vergl. auch Winterfeld, der evang. Kirchengesang I. S. 15 ff. Ambros, Geschichte der Musik. 1864. II. Bd. S. 13 ff.

**) Die Ursachen, die bei den alten Griechen diese Vorstellung von dem Inhalt und der Bedeutung der Musik überhaupt und so namentlich der einzelnen Tonarten bewirkten, hat, mit Beseitigung aller üblichen Illusionen, die man sich hierüber macht, Hanslick mit Evidenz dargelegt in der Schrift „über das musikalisch Schöne“, 2. Aufl. S. 86 ff.

Intentionen übertragen ließ. Aus diesem Vorstellungskreis heraus hat Gregor seine Bestimmungen getroffen; aber es ist noch ein anderer Gesichtspunct, aus welchem sie betrachtet werden müssen. Es entsprach nemlich ganz und gar dem gesetzlich-hierarchischen Geiste der römischen Kirche, der in Gregor seinen schärfsten Ausdruck und einen der wirksamsten Beförderer fand, daß durch Satzung bestimmt wurde, was geistlich und was weltlich, heilig und profan sei. *) Das ist dasselbe äußerlich-gesetzliche Verfahren, durch welches die Ehelosigkeit für heilig, die Ehe für profan, eine Glatze für geistlich, ein ungeschorner Kopf für weltlich erklärt wurde; dieselbe, wenn auch einem gewissen Instinct folgende Willkür, mit welcher eine Menge von Ceremonien, Geberden, Formeln u. s. w. festgesetzt wurden, die an sich nicht im mindesten heiliger als andere, doch eben durch kirchliches Gesetz zu etwas Heiligem erhoben wurden. (Diese Willkür tritt auch in den sogenannten acht Psalmtönen, die für verschiedene Festlichkeiten als festive und feriale unterschieden werden, deutlich zu Tage; was eigentlich der eine nach seinem innern Werthe vor dem andern voraus haben, was ihn festlicher machen soll, als den andern, ist nicht zu erkennen, nur der fünfte und der überzählige neunte, — sogenannte peregrinus, den Mozart im ersten Satz seines Requiem so herrlich verwendet hat — haben bestimmten musikalischen Werth und Charakter; sonst aber ist es pure Satzung, die jenen Unterschied feststellt). Also wenn wir fragen, in welcher Weise Gregor geistliche

---

*) Daß dies heute noch dem Katholicismus entspricht, das geht, ohne daß es beabsichtigt wäre, z. B. aus folgendem Satze hervor, der sich in Proske's Vorrede zu seiner Musica divina, Annus primus, tom. I. Regensburg 1853, S. XVIII f. findet: „Ausschließlich dem heiligen Boden der Kirche entwachsen, im engsten Verbande ihrer gottesdienstlichen Satzungen und Uebungen zu hoher Vollendung gediehen, und endlich aus der strengsten kirchlichen Feuerprobe glorreich bewährt hervorgegangen, hat sich der innere Gehalt unsrer Kunstgattung für alle Zeiten festgestellt, und ein so hohes Ansehen erlangt, daß die päpstliche Capelle, die Reinheit dieses Gesanges in Verbindung mit dem gregorianischen Choral aufrechthaltend, jede abweichende Musikgattung beharrlich ausschließt und darum als Grundtypus und Vorbild gesetzlicher Kirchenmusik bis auf den heutigen Tag der ganzen Kirche vorleuchtet."

und weltliche, kirchliche und profane Musik von einander geschieden habe, so ist die Antwort: dadurch, daß er eine aus dem griechischen Alterthum stammende musikalische Tradition mit bestimmter Begrenzung für immer festhielt und stabil machte, und zwar durch einen Act kirchenfürstlicher Gewalt, durch hierarchische Satzung. Beides nun, jene alte Tradition an sich, wie diese Satzung hat für uns keine Bedeutung mehr. Wir wissen sehr wohl, daß man sich auch für die alten Tonarten begeistern, sich in der Lobpreisung ihrer wunderbaren Eigenschaften, ihrer Heiligkeit und unerreichbaren Schönheit bis aufs Aeußerste steigern, daß man jene Satzungen der Kirche als Documente tiefster Weisheit verehren kann; es ist auch zur Zeit noch gewagt, diesen Lobpreisungen nicht zuzustimmen, womit man sich entweder dem Vorwurfe der Unwissenheit oder der Unfrömmigkeit aussetzt; aber auch auf dem Gebiete heiliger Kunst ist die nackte Wahrheit besser als aller Dunst *). Es gehört denn doch noch etwas Anderes, als die durchaus berechtigte Pietät gegen ehrwürdige Ueberlieferungen, noch etwas Anderes, als jener historische Sinn, den wir namentlich am Katholicismus, an seinem Festhalten des ihm einmal Eigenen vollkommen zu ehren wissen — es gehört vielmehr ein großes Vorurtheil dazu, um in dem System der Kirchentonarten eine höhere Stufe der Tonkunst zu sehen, von der wir herabgesunken seien. Ein künstlicheres System sind dieselben, als die unsrigen, ganz dem Typus des sehr complicirten, aber nichts weniger als naturgemäßen altgriechischen Systems gemäß; daher auch alle Darstellungen desselben an einer nicht geringen Unklarheit und Schwerfälligkeit leiden, z. B. die Kennzeichen der einzelnen Tonarten so wenig fest bestimmt werden, daß dieselben Melodieen von verschiedenen Sachkundigen mit den Namen verschiedener Tonarten bezeichnet werden. Das Natürliche ist doch wahrlich, daß die Verhältnisse der Töne innerhalb der Scala, wie sie das Gehör absolut fordert, sich immer gleich bleiben, ob ich

---

*) Richtigere Einsicht hat übrigens auch Oesterley a. a. O. S. 136 gezeigt, nur sollte er dann nicht S. 175 f. doch wieder auf dieselben zurückgreifen wollen.

dieselbe mit C oder D oder E u. s. w. beginne; für den Sänger ist das total einerlei, er singt eine Melodie in D oder C ganz nach denselben Tonverhältnissen, nur der Spieler muß, weil seine Saiten oder Tasten in bestimmten Tönen gestimmt sind, andere Griffe nehmen, das C zu Cis, das F zu Fis erhöhen, um das richtige Verhältniß herzustellen. Ebenso sind die Intervalle zwischen den Naturtönen des Hornes, der Trompete stets die gleichen, ob ich das Instrument in C oder D oder Es u. s. f. stimme. Nur durch eine willkürliche Abstraction von dem so nahe liegenden Natürlichen konnten solche Unterschiede der Scalen und Tonarten festgesetzt werden, in der Natur liegen sie nicht. Dieselbe willkürliche Künstlichkeit verräth sich darin, daß das System dieser Kirchentonarten keine Scala auf H als Grundton zuläßt, weil in der als absolut angenommenen Leiter kein fis vorkommt; wo dieses als reine Quint untersagt ist, da ist ebendamit die ganze Tonart verboten. Aber dem Sänger, der von H aus eine Scala singt, dem Hornisten, der sein Instrument in H gestimmt hat, fehlt das fis so wenig, als, wenn es in C gestimmt ist, das g fehlt. *)

Dagegen ist ganz unzweifelhaft das moderne Tonsystem das allein natürliche, wie ja in vielen Dingen der Fortschritt der Menschheit gerade darin besteht, vom Unnatürlichen, Erkünstelten zum Einfachen, Naturgemäßen zu gelangen. Freilich könnte man entgegnen: auch das alte System halte nicht ausschließlich die Töne seiner absoluten, durch zwei Tetrachorde entstehenden Leiter fest, es lasse ja die Versetzung jeder Tonart auf eine andere Tonstufe zu (so wird die jonische Tonart um einen Ton höher D dur, um eine Quart höher F dur, die dorische um eine Quart höher G moll mit b, aber mit e statt es),

*) Hierüber hat der alte Mattheson, der Kritiker mit Zopf und Schwert, wie ihn Riehl nennt, in seinem „vollkommenen Capellmeister" sehr deutsch gesprochen (S. 66): „Sie wurden genöthigt, auch sogar den siebenten diatonischen Klang, welchen man h nennet, mit all seinem Anhang und Stuffenwerke für unächt, als einen H—sohn pro spurio zu erklären und zu verwerffen, weil sie entweder aus grober Unwissenheit oder aus thörichtem Aberglauben und schulfüchsigem Eigensinn demselben Grundklange die Quinte fis nicht zugestehen durfften."

und so werde ein unsrem System ganz abhanden gekommener Reichthum an Tonarten erzielt, indem jede der Kirchentonarten auf jedem Ton erbaut werden könne. Aber erstlich machen gerade diese allerdings häufigen Versetzungen das ganze System nur um so künstlicher und die Kennzeichen der einzelnen Tonarten unklarer; und zweitens ist jener vorgebliche Reichthum vielmehr eine Beschränkung und Beengung; denn in welcher Tonart ein Componist ein Stück setzen mag, so ist ihm die Modulation, in der er sich bewegen darf und soll, schon vorgeschrieben, und zwar nicht durch Gesetze, die in der Kunst selbst liegen (wie jedem, zumal dem Fugisten, in anderer Weise, wie wir oben sahen, dem Choralsetzer, überhaupt dem, der Volksthümliches geben will, in Betreff der Modulation Schranken gesetzt sind), sondern durch kirchlichen Machtspruch und Tradition. Als etwas Willkürliches und Erkünsteltes sehen wir es ebenfalls an, daß nach dem alten System eine Melodie, die z. B. jonisch in C steht, wenn sie zufällig nicht bis an die obere Octave reicht, dafür aber unter den Grundton herabsteigt, also den Umfang nicht von C—c, sondern von G—g einnimmt, im Uebrigen aber in den der jonischen Tonart angehörigen Tönen sich bewegt, einer besonderen, plagalischen Tonart im Gegensatze zur authentischen angehören soll, wodurch die Zahl der Tonarten verdoppelt wird; ein Unterschied, der ganz bedeutungslos ist. Marx findet freilich auch hierin (a. a. O. I. S. 415) eine tiefe Einsicht der Alten zu bewundern; der authentischen Tonart soll „authentische Kraft“, der plagalischen „plagalische Milde und Schmiegsamkeit“ eigen sein. Welche Phrasen! Wir können zugeben, daß, weil in Melodieen der authentischen Tonart der Grundton in zwei Octaven vorkommt, das Ganze etwas Helles, Entschiedenes bekommt, was den Melodieen, die ihre Tonica in der Mitte haben und sich dafür von der Unterquarte zur Oberquinte bewegen, deßwegen weniger eigen ist, weil sie den Grundton weder als ihre Basis, noch als ihre Spitze hören lassen.*) Beispiele dafür lassen sich

*) Ambros gibt (Geschichte der Musik, II. Bd. Breslau 1864. S. 49 f.) eine ähnliche Erklärung, wornach der authentische Ton ein Bild des Festen,

immerhin anführen; aber Gegenbeispiele sind auch Gegenbeweise. Die Melodie „Christus der ist mein Leben“ ist eine authentische, sie gehört aber zu den mildesten und schmiegsamsten, die wir besitzen. Deßgleichen: „Mit Fried und Freud' ich fahr dahin“, „Schmücke dich o liebe Seele“ u. a. Dagegen sind „Der Tag, der ist so freudenreich“, „Nun freut euch lieben Christen g'mein“, „Alle Menschen müssen sterben“, „Es ist gewißlich an der Zeit“, „Nun lob mein' Seel' den Herren“, „O Jerusalem du schöne“ (v. Störl) plagalische Melodieen; aber fehlt es diesen etwa an „authentischer Kraft“? Wir hätten das Recht, wenn es sich nur um das Unterscheidungsmerkmal zwischen authentisch und plagalisch handelt, selbst an die Marseillaise zu erinnern, deren Tonart plagalisch wäre, aber von Milde und Schmiegsamkeit nicht viel merken ließe. Indessen, selbst wenn wir zugeben, daß ein gewisses richtiges Gefühl jener Unterscheidung zu Grunde liegt, so begründet das lediglich keinen Unterschied in der Tonart; nur so lange die wesentliche Identität und Correspondenz aller Octaven, also eine musikalische Grundwahrheit, nicht erkannt war, konnte man wähnen, g—g, mit c als Grundton in der Mitte, sei eine andere Tonart als c—c. Die Unvollkommenheit, die Unnatürlichkeit des ganzen Systems mußte alsbald zu Tage kommen, sobald die Kunst des harmonischen Satzes sich ausbildete, denn diese ist unmöglich, wenn die gregorianische Regel stricte festgehalten werden soll. Manche helfen dadurch, daß sie gewisse Erhöhungen und Erniedrigungen mit Kreuz und Be für erlaubt erklären, wenn sie nur nicht an charakteristischen Stellen eintreten; allein damit ist das Princip aufgegeben, das nichts dergleichen duldet. Andere dagegen halten es fest; Maydorn z. B. hat in der Beilage zu seinen „Psalmtönen“ eine Probe gegeben, wie diese ohne jegliches Kreuz und Be rein diatonisch zu harmonisiren seien. Aber theils entstehen daraus ganz unerträgliche Härten, theils sind, so weit wir sehen, die Tonarten nicht durchweg richtig angegeben; dem dritten Ton z. B.

Kraftvollen, Männlichen, der plagalische ein Bild des Schwankenden, Stützungsbedürftigen, Weiblichen sein soll.

fehlt das charakteristische Merkzeichen, der phrygische Schluß, der erst beim hypophrygischen Tone, und auch bei diesem nicht in seiner strengen Form zum Vorschein kommt. Die alten Meister, wie Palestrina, haben die Kirchentonarten auch in ihren kunstvoll-harmonischen Sätzen respectirt, aber nur so weit, als ihre Eigenthümlichkeiten sich wirklich zu musikalischer Schönheit gebrauchen ließen. — Wenn nun hiernach für uns kein innerer Grund vorhanden ist, in jenem alten Tonsystem etwas Höheres und Vortrefflicheres zu verehren, so hat das zweite oben berührte Moment, die kirchliche Satzung, die der Kunst eine nicht in dieser selbst begründete Schranke setzt, für uns Protestanten selbstverständlich noch weniger Gewicht. Ein Kirchengesetz kann Schlechtes, Anstößiges aus dem Gottesdienste verbannen; aber es kann dem für den Gottesdienst thätigen Künstler nicht Tonarten, Modulationen und Melodiebildungen vorschreiben. Die römische Kirchengewalt handelt ganz consequent, wenn sie auch in diesem Puncte Satzungen aufstellt, wir aber sind Protestanten.*)

Mit alle dem sind wir aber keineswegs der Ansicht, es seien diejenigen unserer Choralmelodieen, die in den alten Tonarten gesetzt sind, auszumerzen oder in modernes Dur oder Moll umzusetzen; Melodieen wie „Christ lag in Todesbanden", „Christ unser Herr zum Jordan kam", „Vater unser im Himmelreich", „Mit Fried und Freud ich fahr dahin", „Aus tiefer Noth" (die phrygische Melodie), „Gelobet seist du Jesu Christ", „Ach Gott vom Himmel sieh darein", „Mitten wir im Leben sind" und viele andere dieser Gattung sind auch uns Kleinodien von höchstem Werth; hier liegt in dem eigenthümlichen Rahmen der Tonart ein melodisch wahrhaft schönes Gebilde vor, und wenn einerseits die Meisterschaft

*) Ambros sagt a. a. O. S. 121: „Das Mittelalter hatte ein tiefes Bedürfniß nach Glauben, nach einer Autorität, nach einem gegebenen Gesetze, nach dem Dogma. So nahm es seinen gregorianischen Gesang eben wie Dogmen hin, darin höhere Autoritäten verehrend." Wir ehren diesen Zug einer großen Zeit, aber in dem, was schön sein soll, unterwerfen wir uns so wenig, wie in dem, was uns Wahrheit sein soll, einer Autorität, in der unser kritischeres Auge nur eine menschliche Macht erkennt.

des Urhebers sich eben darin erweist, in diesen Grenzen solche Schönheit zur Darstellung gebracht zu haben, so ist andererseits ebenso wenig zu verkennen, daß in diesen Chorälen die Gesetze der Tonart wie von selber auf einzelne Schönheiten geführt haben, die uns gerade, weil sie von den uns sonst gewohnten Formen der Melodiebildung und Modulation abweichen, somit den Eindruck des Eigenthümlichen und Alterthümlichen machen, um so mehr anziehen.*) Daß aber in diesen Kirchentonarten, wie im Grunde schon ihr antiker Ursprung beweist, nicht etwas objectiv Heiliges im Gegensatze zum Weltlichen ist, verräth sich überdies darin, daß (wie selbst Proske, Mus. div. I. Vorrede S. XXVII nicht verschweigt) auch die Madrigale der alten Meister, also weltliche Gesänge in denselben von der Kirche her gewohnten Tonarten gesetzt wurden. Und so ist von diesen auch viel mehr, als der absolute Dualismus zwischen heiliger und profaner Musik erwarten kann, in unsre ganze Tonkunst übergegangen; wie hundertmal wird der phrygische Schluß



in Musikwerken aller Art wirksam angewendet! Wie ist der mixolydische Schluß:



*) Wir können deßhalb auch mit dem Urtheil von Ambros a. a. O. S. 67 ganz wohl übereinstimmen, wo er sagt: „Neben den höchsten Resultaten, welche von den begabtesten Geistern in Jahrhunderte langer Arbeit auf diesem Gebiete“ (nemlich dem des gregorianischen Gesanges) „gewonnen worden sind, steht die gregorianische Melodie in ihrer einfachsten Urgestalt

als Kirchenschluß in Oratorien, Cantaten u. s. f. stehend geworden und wird sogar vielfach auch in weltlicher Musik gebraucht! Damit also, daß wir nicht die alten Tonarten als die dem Choral allein geziemende Kunstform ansehen, vielmehr dem Choralcomponisten jede unsrer zwölf Tonarten entweder als Dur- oder als Moll-Tonart völlig freistellen, ist das Schöne, das wahrhaft Musikalische, was die alten Tonarten in sich trugen, unverloren, es ist in unsere Tonkunst übergegangen, aber die Fessel ist gebrochen, es ist nicht mehr Sache eines kanonischen Gesetzes und Bannes, sondern ein Object musikalisch freier Gestaltung und Verwerthung geworden, d. h. es sind jene Eigenthümlichkeiten nicht mehr unterscheidende Merkmale feststehender Tonarten, sondern sie sind melodische und modulatorische Tonmittel, die der Tonsetzer nach freiem Ermessen in jeder Tonart verwendet. Das alte System der Kirchentonarten gleicht der Mönchsregel, die dasjenige, was der evangelische Christ als ascetisches Mittel frei anwendet, wie er es für gut findet, in äußerliche, starre Gesetzesform brachte und auf die Erfüllung dieser Regel beschränkte.

Eine ganz andere Art, geistliche und weltliche Musik einander entgegenzustellen, hat der Protestantismus hervorgerufen. Wie der protestantische Tonkünstler unbedenklich Motive aus den Meßbüchern nahm, um aus ihnen durch contrapunctische Ausführung ein Kunstwerk zu bilden, so nahm er ebenso unbedenklich (wie es allerdings, aber zum großen Aergerniß der Kirchenhäupter, auch die römischen Tonsetzer gethan hatten, weßwegen die Väter zu Trient große Lust hatten, alle andere Kirchenmusik außer dem im Meßbuch stehenden Priestergesang zu verbieten) weltliche Volksmelodieen zu gleichem Zweck auf. Mit der Erfindung solch einer Melodie, eines cantus firmus, gab er sich gar nicht ab, diese war gleichgültig, die Arbeit

---

nicht als rohe erste Kunststufe, sondern als ein Gleichberechtigtes da; nach dem hinreißenden seraphischen Stimmengewebe eines Palestrina ergreift das ganz einfache Gloria in excelsis Deo aus des Priesters Munde mit dem Tone majestätischer Größe ꝛc.“

des Künstlers fieng erst an beim componere, beim vielstimmigen, kunstreich verschlungenen Satze für den Chorgesang. Daher ward das Hauptmerkmal, das geistliche Musik von weltlicher unterschied, die Polyphonie; trat dies doch im Gegensatze der Oper und des Oratoriums sehr bestimmt darin hervor, daß jene noch zu Händels Zeit und unter seinen eigenen Händen in nichts bestand, als einer langen Reihe von lauter Arien, nur mit seltener Unterbrechung durch ein Duett, Terzett oder einen kurzen Chor, das Oratorium dagegen seinen Hauptgehalt in den großen, fugirten Chören hat. Dieser Punct ist hier nicht weiter zu erörtern; nur das Negative heben wir hervor, was aber eben für den Protestantismus bezeichnend ist, daß er im Musikalischen, was die Melodie betrifft, keinen Unterschied mehr zwischen Weltlichem und Geistlichem kennt, daher auch weltliche Volksmelodieen in Menge sich als Choräle aneignet; nur der Text, der bestimmt ausgesprochene Wort-Inhalt macht den Unterschied — ganz wie jetzt nicht mehr der Priester heilig, der Laie profan, der Cölibat geistlich, die Ehe weltlich ist; das Natürliche, das Menschliche ist auch als das Gottgefällige, ihm Geweihte anerkannt, sobald nur der Text zur Melodie, d. h. der sittliche Inhalt des Menschen, die sittliche Führung des Standes und Berufs eine evangelische ist. Diesen Standpunct hat merkwürdiger Weise sogar der deutsche Pietismus nicht verlassen. Nicht zwar so, daß er Melodieen weltlichen Ursprungs sich angeeignet hätte (das haben nur einzelne Secten, wie in Württemberg die Pregizerianer gethan, die ihre geistlichen Lieder mit Clarinetten-Begleitung nach den lustigsten Gassenhauern singen): dafür aber hat er selbst Melodieen producirt, die nach unsrem Geschmack sehr weltlich, eine Art Menuetten sind; die Melodie: „Friede, ach Friede ꝛc." hat in der ersten Zeile eine bedenkliche Aehnlichkeit mit „O du lieber Augustin"; andere können nur durch langsames Tempo die Erinnerung an einen Walzer ferne halten. Aber um so weniger konnte man auf jenem Standpuncte verharren; die eminenten Fortschritte, die seit Mitte und Ende des 16. Jahrhunderts die Tonkunst gemacht hat, und zwar gerade dadurch, daß sie ihre Arbeit

theilte in Oper und Oratorium, daß sie dem Orgel- und Instrumentenspiel eine nie gekannte Ausdehnung und Durchbildung gab, daß sich die Orchester-, Concert- und Kammermusik in Symphonieen, Quartetten, Sonaten u. s. w. ein eigenes großes Gebiet eroberte: — in Folge dessen also, daß überhaupt die Kunstgattungen sich schärfer sonderten, um in den verschiedenen Formen je das Höchste zu leisten, hat auch das musikalische Ohr sich dafür geschärft, genauer zu unterscheiden, was sich musikalisch zur Verbindung mit religiösen Stoffen eigne und was nicht. Daß das nicht mit Einemmale auseinandergelesen war, sehen wir z. B. selbst bei Seb. Bach, dessen Kirchencantaten noch hie und da Arien enthalten, die uns etwas tanzhaft vorkommen und die man deßhalb geneigt ist, unter die Kategorie des Zopfes zu verweisen; andrerseits kommen in Händels Opern und weltlichen Oratorien (z. B. in dem Pastoral Acis und Galatea) Partieen und einzelne Wendungen vor, die wir im Messias als Stellen reinsten geistlichen Styles verehrten und die wir nun zu irgend welchen mythologischen Liebesscenen verwendet zu sehen nicht wenig frappirt sind. Auf den Kirchenstyl im Chorgesang wird uns das nächste Capitel noch führen; für den Choral ist nur Folgendes hinzuzufügen. Als die weltliche Musik in Symphonie und Oper, Quartett und Sonate denselben Höhepunct erreicht hatte, wie die geistliche im Oratorium, jene durch Haydn und Mozart, diese durch Bach und Händel: da trat von ganz neuer Seite ein Moment in die Geschichte ein, das dem Choral — der unter jenen allen nur von Bach, aber nur als Ruhepunct im Oratorium und als Thema für Chor- und Orgelfiguration cultivirt worden war — eine neue Aufmerksamkeit zulenkte. Es war die Aufklärung, die mit neuen Liedern und neuen Gesangbüchern auftrat und nun auch neue Choräle für dieselben forderte oder doch veranlaßte. Jetzt entstand also die neue Aufgabe, Choralmusik so zu sagen im Großen zu fertigen, folglich auch die Aufgabe, sich das Unterscheidende derselben klar zu machen. Das geschah nun ganz im Geiste der Zeit. Die Aufklärung wollte ja religiös sein, aber sie fand das Religiöse in der Musik nur im

Rührenden und Pathetischen; so geht insbesondere unser süddeutscher Choralist Knecht überall mit Absicht und Bewußtsein darauf aus, recht empfindungsvoll zu sein, wozu allerlei Mittelchen (z. B. Unisonos, Wechsel zwischen Dur und Moll in verschiedenen Versen, häufiger, berechneter Gebrauch der kleinen Septime u. dgl.) angewendet werden. Freilich muß er in der Vorrede seines Choralbuchs gestehen, daß man nicht immer erhaben und rührungsvoll sein könne, weßhalb er auch zufrieden ist, wenn man Ein und Anderes in seinen Chorälen wenigstens zweckmäßig finde — eine Nüchternheit, die ja in jener Zeit neben der Empfindsamkeit die Herzen beherrschte. Da war denn freilich der Choral zu etwas ganz andrem geworden; neben den oben schon auch aus dieser Zeit rühmlich hervorgehobenen enthalten die Choralbücher dieser Zeit eine Menge Melodieen, denen zu einem Choral nichts weniger als Alles fehlt; um so mehr dienten sie aber dazu, der Folgezeit zu einem klaren Bewußtsein über das zu verhelfen, was ein Choral sein muß. Spätere Verhandlungen betrafen Puncte, die wir unten erst berühren können (harmonischen Satz und allgemeinen vierstimmigen Gesang); hier ist als Resultat nur Folgendes festzustellen.

So wenig wir überhaupt von einer Musik, einer Melodie sagen können, sie sei fromm — weil sie überhaupt keinen der übrigen Welt angehörigen Inhalt hat, sondern nur sich selbst ausdrückt, nicht aber irgend etwas, das nicht selber schon Musik ist —: so wenig auch kann gesagt werden, eine Choralmelodie müsse fromm sein, sondern vorerst nur: sie müsse, und zwar gerade weil sie dem Cultus dienen soll, schön sein. Aber wie wir oben sagten, daß zwischen den Tonbildern der Musik und zwischen den Dingen der äußern, den Zuständen der innern Welt eine gewisse Analogie Statt finden könne, — daher wir (wie Hanslick a. a. O. treffend bemerkt) wohl sagen können, diese Musik klingt stolz, — sie ist es aber nicht wirklich, so wenig als ein Strom stolz ist, den wir so nennen — wie ferner die Musik sich in ihrer Melodiebildung dem Tonwechsel nähern kann, der in der Sprache, im Declamatorischen derselben Statt findet, wo-

durch dasjenige entsteht, was man dramatischen Ausdruck nennt, was um so besser ist, je mehr der Componist glücklich einen Tongang findet, der declamatorisch wahr und musikalisch schön, beides zugleich ist: — so kann sich eine Musik auch sehr innig an das Ausdrücken eines religiösen Gedankens, ein Gebet, ein Lob Gottes, eine freudige Hoffnung u. s. w. anschließen, so innig, daß wir uns der Täuschung hingeben, als sei beides, Text und Musik, von Haus aus eins, als sei die letztere allein die rechte Aussprache für jenen. Wie nun aber eine Melodie beschaffen sein, welche Tonfolge, welchen Rhythmus, welche Tonstärke sie haben müsse, um religiös verwendet werden zu können, darüber existirt kein Gesetz und kann keines existiren, kein positiver Maßstab, an dem jede neue Melodie gemessen werden könnte; irgend ein neu erstandener Genius kann Melodieen bringen, auf die keine Theorie eingerichtet ist und von denen doch Jeder sagen wird: das sei schön, und in specie das seien fromme Melodieen. (Von wie vielen Mendelssohn'schen Stücken hat dies gegolten!) Fragt man uns, was denn das Fromme an einer Melodie sei, so sagen wir: si casus dabitur, respondebitur; singt uns etliche Melodieen, wir wollen euch über jede Bescheid geben, aber einen Tarif dafür haben wir nicht für euch, wir haben ihn nur in unsrem Ohr. Dagegen aber können wir sagen, wie eine Melodie nicht sein darf, wenn sie in den Gottesdienst passen soll. Erstlich darf nichts darin sein, was Effect machen will, nichts was überraschen soll, kein scharfer Contrast, nichts tanz- und marschmäßiges; es muß die Ruhe in der Bewegung, der Hebung und Senkung der Töne passen zur Sabbathruhe, zur gottesdienstlichen Stimmung der Gemeinde. So ist auch alle absichtliche Tonmalerei, es sind überhaupt alle die speciellen Mittel, womit man sonst eine Musik ausdrucksvoll, significant und pikant zu machen sucht, vom Choral ferne zu halten;*) auch darum

*) Solche Malerei hat z. B. Knecht in seiner Melodie beabsichtigt: „Schmal ist der Pfad ꝛc.", ist aber eben damit gänzlich aus dem Choralstyl gefallen. Man könnte uns freilich entgegenhalten, daß doch auch „Wachet auf, ruft uns die Stimme" wenigstens in den beiden ersten Zeilen Ton-

aber ist es so etwas Großes, ein wahres Geschenk Gottes, wenn einem Künstler ein Choral gelingt, weil er auf alle derlei Effectmittel verzichten muß und dennoch etwas musikalisch Schönes hervorbringen soll, nicht eine platte Allgemeinheit, nicht eine ideenlose Reihe von Tönen, die man (wie so manche Choräle der Aufklärungsperiode) höchstens als Treffübungen brauchen kann. Gerade jene Allgemeinheit des Choralstyls, die doch wunderbarer Weise nicht Unbestimmtheit, nicht Farblosigkeit und Plattheit ist, macht es möglich, daß ein und derselbe Choral zu Liedern verschiedenen Sinnes gleich gut paßt; außer den früher angeführten Beispielen erinnern wir nur an die beiden Richter'schen Lieder: „Es kostet viel ein Christ zu sein" und „Es ist nicht schwer ein Christ zu sein", welchen beiden, obgleich sie eine Antithese bilden, dieselbe Melodie so gut ansteht, daß es ganz

malerei enthalte; die drei ersten Noten lauten ja, wie wenn eben vor unsern Augen die Gräber sich aufthäten und die Todten emporstiegen, und die folgenden Noten der ersten Zeile klingen wie ein Signalhorn, während die zweite Zeile uns die Wächter sehr hoch auf der Zinne zeigt. Allein dort ist die Malerei so ungesucht, die Tonfolge auch ganz abgesehen von den Worten schon an sich so musikalisch schön, daß jede Absichtlichkeit ferne liegt; es ist vielmehr (wie namentlich der zweite Theil zeigt) hohe declamatorische Wahrheit, die diesen Choral auszeichnet, die in demselben mit der rein musikalischen Schönheit in so einziger Weise sich verbindet, daß wir heute noch, wie früher, diesen Choral als den König der Choräle verehren, dem in unsrem gesammten Choralschatze manches wohl nahe, nichts aber gleichkommt. — Eine Malerei kann auch in dem Choral von Ebeling: „Schwing dich auf zu deinem Gott ꝛc." (A moll), einer unsrer trefflichsten Melodieen, gefunden werden, sofern die erste Zeile nicht nur den Aufschwung der Seele durch das Aufsteigen der Töne bezeichnet, zu dem in der Mitte (da von A die Melodie wieder um einen Halb-Ton in's Gis zurückgeht) ein neuer Anlauf genommen wird, sondern auch die rasche, energische Modulation in's helle C dur, womit die erste Zeile schließt, den Gegensatz der Gotteshöhe, des klaren, blauen Himmels zu der „Schwermuthshöhle" erkennen läßt. Aber auch hier ist die Malerei so ungesucht, so gar nicht auf Effect angelegt, der Gang der Töne auch rein melodisch, d. h. von allem Textinhalt abgesehen rein als Musik so schön, daß eben darum die Melodie ihre Schönheit behält, auch wenn bei den übrigen Versen (und schon bei der Repetition in der ersten Strophe) die Malerei gar nicht mehr zum Inhalt passen würde. — Knecht hat seine Melodie zu „Auferstehn, ja auferstehn" mit einer Malerei angefangen; aber wie viel schöner ist die leider ganz unbekannt gebliebene Choralmelodie von Christmann (Knechts Ch. B. S. 51), die sich aller Malerei enthält!

überflüssig wäre, die Mollmelodie nur dem ersteren zu belassen, für das zweite Lied aber, weil es freudiger lautet, eine Durmelodie zu machen. — Zweitens aber bringt es die oben dargelegte Scheidung — wohlgemerkt: nicht zwischen Kirche und Welt, sondern zwischen den verschiedenen Gattungen der Kunst mit sich, daß einer jeden auch das Ihre belassen werden muß; der Choral als eine dieser Gattungen soll nichts enthalten, womit sich etwa eine Geige oder Clarinette in einer Symphonie, oder ein Solosänger in einer Opern- oder Oratoriums-Arie hören lassen kann. Alles solche wäre eine Mengung, die zugleich den praktischen Nachtheil bringt, daß der Zuhörende oder Mitsingende, wenn er in weltlicher Musik bewandert ist, durch den Choral an ein Opernfinale oder ein Concert erinnert wird; jede solche Reminiscenz zerstört die Poesie des Gottesdienstes, das momentane Emporgehobensein über die Erdenwelt, und wird dadurch zum Aergerniß.

II. In einer oben citirten Stelle macht es Köstlin zum Merkmale des Chorals, daß er die Harmonie der Orgel überlasse, und die Singstimmen dagegen im unisono dahin strömen. Das ist das Uebliche in den lutherischen Kirchen; es ist aber nicht immer auch als das Richtige und Angemessene anerkannt worden. Zwar darüber ist kein Meinungsstreit, daß die Melodie des Chorals eine harmonische Unterlage erfordert; Rousseau ist mit seiner Behauptung, daß dieses Zusammenklingen verschiedener Tonreihen eine Barbarei sei, die die hochgebildeten Griechen nicht gekannt haben, allein geblieben; wir sehen das eben als einen der Beweise an, daß den Griechen die Musik noch gar nicht in ihrer Kunstgröße aufgeschlossen war.*) Die Harmonie, d. h. das gleichzeitige Ertönen verschiedener melodischer Tonreihen (denn das ist eine schlechte Stimmführung, die den Mittel-

*) Haben sie doch die große Terz, die wir mit der Quint als den absolut reinsten Wohlklang erkennen, für einen Mißklang erklärt. Damit war allein schon jedes harmonische Tongebäude unmöglich gemacht. Wer auch in jener Behauptung noch das den Griechen zugeschriebene feinere musikalische Gehör finden will, mit dem ist nicht mehr zu streiten.

und Unterstimmen nicht einen melodischen Gang zu geben weiß), die dann zusammen ein musikalisches, wohlklingendes, schöngeordnetes und in der Mannigfaltigkeit einheitliches Ganzes ausmachen — ist dem christlich gebildeten musikalischen Gehör ein absolutes Bedürfniß, das in einem Tonwerke nur momentan durch eine Einzelstimme oder ein Unisono aller unterbrochen werden kann, um hernach die ästhetische Wirkung der Harmonie desto mehr zu verstärken. Aber warum soll nicht die Harmonie ebenfalls von den Menschenstimmen übernommen werden? Deutet doch (s. Kocher, die Tonkunst in der Kirche, Stuttg. 1823) die natürliche Differenz von Sopran, Alt, Tenor und Baß auf eine solche Theilung. Für den Chorgesang ist das längst anerkannt; nur die italienischen Opernschreiber setzen liederlich und faul die Choräle im unisono oder in plebejischen Terzen, es ist ja dort nicht der Mühe werth, einen ordentlichen Chorsatz zu machen, da doch Niemand darauf hört. Mit welcher Sorgfalt hat Mozart, Beethoven, Weber, Spohr auch in der Oper den harmonischen Chorsatz behandelt! Wenn wir dagegen in der Kirche die Gemeinde unisono singen lassen und uns mit der Tonhöhe der Choräle, also mit der Wahl der Tonarten darnach richten, daß durchschnittlich alle Stimmen, der Baß wie der Tenor, der Alt wie der Sopran die Melodie führen können, nur die Männer eine Octave tiefer als die Frauen, so hat das seinen praktischen Grund darin, daß wir es für schwer ausführbar halten, einer Gemeinde so viel speciell musikalische Bildung beizubringen, daß jedes Mitglied seine Stimme rein und sicher, namentlich ohne sich durch die Melodie beirren und in diese hineinlocken zu lassen, behaupten kann. Wäre aber auch durch besondere Veranstaltungen in einer besonders musikalisch befähigten Gemeinde dieses zu erreichen, so wird die Ausführung dadurch erschwert, daß die zusammengehörigen Stimmen im Gottesdienst nicht wie in einem Concert zusammengestellt werden können, und daß es immer zufällig ist, ob das Zahlverhältniß der Baßsänger zu den Tenorsängern u. s. w. richtig gestellt werden kann. Es könnte eine Stimme, selbst der die Melodie führende Sopran, von den übrigen durch deren

numerisches Mißverhältniß völlig gedeckt und dadurch der ganze Gesang ruinirt werden. Einzelne Versuche der Art sind z B. in Württemberg in den zwanziger Jahren gemacht worden; aber wenn die leitenden Personen, z. B. ein tüchtiger und eifriger Geistlicher, der den Gemeindegesang in der Kirche auf und abgehend und taktirend leitete, oder ein Schullehrer, der in gleicher Weise alle seine Kraft an diesen Zweck setzte, vom Schauplatz abtraten, so hörte alles wieder auf.*) Von bedeutendem Gewichte ist es freilich, daß doch in der Schweiz reformirte Gemeinden bestehen, bei denen — ohne Orgel — solch ein vierstimmiger Gemeindegesang von langer Zeit her in Uebung ist und mancher Orten eine überraschend schöne Wirkung macht. Aber das ist nur möglich, wenn die Zahl der zum Gebrauche kommenden Melodieen eine sehr mäßige ist und diese sehr einfach sind. Den Reichthum unseres Choralschatzes um diesen Preis daran zu geben, können wir uns um so weniger entschließen, als wir in dem Unisono unserer Gemeinden — vorausgesetzt, daß die Orgel mitgeht, etwas eigenthümlich Schönes, Imposantes erkennen. Hat doch auch Mendelssohn z. B. in seinem Lobgesang den Choral: „Nun danket alle Gott“ bei der Wiederholung unisono singen und die (freilich figurirte) Begleitung vom Orchester ausführen lassen. Für das Volk ist doch die Melodie die Hauptsache, auch wer für sich bei der Arbeit, auf dem Felde u. s. f. ein Lied singen will, bedarf dazu ausschließlich die Melodie, während er an seiner eingelernten Alt-, Tenor- oder Baßstimme lediglich nichts hat. Die Melodie eines Chorals ist das Feste, der cantus firmus, dieses gehört der Gemeinde, die Harmonie ist ein wechselndes, das der Kunst vorbehalten bleibt.

*) Eine Zeitlang war man in Württemberg (in den zwanziger Jahren) so erpicht auf Vierstimmigkeit, daß man in manchen Schulen auch ohne Tenoristen und Bassisten vierstimmig sang; man ließ Kinder den Tenor um eine Octave höher singen. Daß dadurch die Melodie völlig erdrückt, der ganze Gesang ein häßlicher Wirrwarr wurde, ließ man sich nicht anfechten. Anderwärts machte man es noch einfacher; die Mädchen sangen den Sopran, die Knaben den Alt, der Schullehrer den Baß; den Tenor mochte sich hinzudenken wer da wollte; hatte man doch das Bewußtsein, aus vierstimmigen Heften zu singen.

Geht ein Chorgesang voraus, so bildet gerade der Gegensatz des machtvollen Unisono der Gemeinde dazu einen ungemein schönen Contrast. Wir haben oft die Wirkung von beidem nach einander beobachtet, und können nicht sagen, daß uns jenes Unisono nach dem Chorgesang um des Mangels an gesungenen Unterstimmen willen künstlerisch ärmer erschienen wäre. Der schöne Effect jenes Unisono beruht unserer Beobachtung nach vornemlich darauf, daß die Männer die Melodie führen. Gewiß darf hiefür auch daran erinnert werden, daß noch weit ins Reformationsjahrhundert herein (in manchen reformirten Ländern sogar noch später) auch im vierstimmigen Satze die Melodie dem Tenor gegeben ward und der Sopran nur, wie Alt und Baß, eine begleitende Stellung einnahm. Man fühlt das auch sogleich in Kirchen oder bei Gottesdiensten, wo viele Frauen und wenige Männer sind, daß es der Melodieführung im Choral an Kraft fehlt. — Wo dagegen keine Orgel vorhanden ist, da wäre die Aufstellung einer Anzahl eingeschulter Altisten, Tenoristen nnd Bassisten allerdings eine Wohlthat, die nur darum selten zu Stande kommt, weil jener Fall nur noch in kleinen Filialkirchen eintritt, in denen es auch an den nöthigen musikalischen Kräften zu fehlen pflegt. Wie nun die Orgel den Choral zu begleiten habe, davon reden wir besser in dem der Orgel gewidmeten Capitel, auf das wir alles weiter hieher gehörige versparen.

III. Kein Choralbuch schreibt für irgend einen Choral ein tempo vor, keines setzt ein f oder p an irgend eine Stelle. Das haben zwar die alten Meister auch in ihren andern Werken unterlassen, und wenn man etwa die Aufschrift setzte: tempo giusto, so wußte der Spieler so viel, als ohne dieselbe, daß er das rechte Tempo selber finden müsse. Für den Choralgesang der Gemeinde nun ist eine solche Bezeichnung um so überflüssiger, als 1) die Unterschiede, die sonst zwischen Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto Statt finden, auf den Choral gar nicht anwendbar sind, sowohl weil die Masse immer nur in einem gewissen gleichmäßigen Zeitmaß in Bewegung gesetzt und in fester Ordnung gehalten werden kann, als weil die

Natur des Chorals, das was wir als seine Objectivität bezeichnen, eine Ruhe fordert, die keine solchen Gegensätze duldet. Wie der Prediger nicht gleich dem Schauspieler oder Declamator bald hastig, in Zorn oder sonstiger Aufregung ein Bündel Worte oder Sätze hinwerfen und dann wieder langsam hinsterbende Seufzer lispeln darf, sondern auch bei lebendig bewegtem Vortrage ein Mittelmaß, eine Gleichmäßigkeit und Ruhe beobachten muß; oder, was hieher noch besser zutrifft: wie der Liturg im Vortrage der Gebete und Formulare auch keinen Wechsel zwischen schnellem und langsamem Sprechen eintreten lassen darf —: so und noch viel mehr duldet der Choral nichts dergleichen. Selbst das ist eine unrichtige Behauptung, daß ein Loblied schneller gesungen werden müsse, als ein Bußlied oder Sterblied; auch die letzteren fallen, wie wir oben sahen, unter die Kategorie des Hymnus; die Grundstimmung der feiernden Gemeinde, der Pulsschlag der Herzen, also gleichsam das innere Tempo ist am Charfreitag dasselbe wie an Ostern und Pfingsten. Das aber setzt allerdings voraus, daß dieses gleichmäßige Zeitmaß überhaupt weder ein unwürdiges, im Munde einer Masse doppelt widriges Jagen ist, bei dem gewöhnlich ein Theil hinter dem andern, oder auch die ganze Gemeinde hinter dem Cantor und Organisten zurückbleibt, wodurch der ganze Gesang aufs heilloseste verdorben wird, — noch auch daß jene Lahmheit, jene Trägheit den Gesang beherrscht, die dem Choral bei so Vielen, bei Frommen und bei Weltkindern den Schimpfnamen eines Schlafliedes zugezogen hat. Wenn jeder Ton so lang gezogen wird, daß man immer erst Athem schöpfen muß, bevor man den nächsten intonirt, so ist das ein verdrießliches, unerquickliches, ermüdendes Singen für die Menschen und für Gott eine schlechte Ehre. Solchem jämmerlichen Geschleppe steht dann freilich der „schwunghaft-rhythmische“ Gesang glänzend gegenüber; zwischen diesen beiden ist die Wahl nicht schwer. Aber jenes Schleppen ist immer zum größten Theil die Schuld des Organisten und Cantors; ist die Gemeinde auch vielleicht dazu geneigt, so läßt sich, ohne daß man durch beständiges Vorauseilen den ganzen Gesang verderbt, doch theils in

der Kirche selbst, theils aber und vornemlich durch die Schule und den Schülerchor ein Besseres vorbereiten; auch die Alten merken bald, was schöner ist. Ein absolutes Zeitmaß aber — etwa durch Tempobezeichnung nach einem Mälzel'schen Metronom — ist für den Choral nie anzugeben, weil namentlich die Größe der Gemeinde und des Locals in dieser Beziehung sehr viel ausmacht. In einer großen Kirche, mit 4—5000 Menschen, muß der Choral langsamer gesungen werden, als in einer Kirche, die nur ebensoviele Hunderte faßt, weil dort der Ton längere Zeit braucht, sich im ganzen Raume zu verbreiten, deßhalb auch nur bei langsamerem Singen alles in gleichem Schritt gehalten werden kann. Dagegen muß in Kirchen, wo vorzugsweise Männerstimmen singen, deßwegen etwas rascher gesungen werden, weil, wo diese allein die Melodie führen, für sie der Gesang anstrengender ist, darum nicht die einzelne Note zu viel Kraft absorbiren darf. All das sind aber allerdings noch sehr unbestimmte Vorschriften; was das tempo giusto ist, das kann man Niemand lehren, dafür ist der Organist oder Cantor ein Musicus, und ein Musicus spürt in allen Gliedern, was zu schnell und was zu langsam ist, muß also auch das richtige Zeitmaß finden; findet ers nicht, so fehlts an einer Hauptsache in musikalischer Begabung und Bildung, und dann nützen alle Vorschriften nichts; es ist oft, als ob solche Organisten Harz an den Fingern hätten, daß sie von einer Taste nicht loskommen, um endlich die nächste zu greifen. Andere verderben das Tempo dadurch, daß sie, wenn statt einer halben Note zwei Viertel kommen, diese schneller spielen, als ihr Werth erlaubt, oder daß sie den letzten Ton einer Zeile, der doch mit der Fermate versehen ist, kürzer halten, als selbst ohne Fermate sein Notenwerth wäre; lauter Unarten, die freilich unmöglich sind, wo man es ernst und gewissenhaft meint mit seinem Berufe und nicht gedankenlos das Orgelspiel betreibt wie einen Frohndienst oder ein Handwerk. — Nur das sei noch beigefügt, daß alle Melodieen im Tripeltact ($^3/_2$ oder $^6/_2$) naturnothwendig ein schnelleres Tempo fordern, so nemlich,

daß die Zeit, welche die drei Takttheile einnehmen, derjenigen gleich ist, welche im geraden Takt von zwei Takttheilen ausgefüllt wird, so auch $^6/_2$ nicht längere Zeit brauchen, als im geraden Takt $^4/_2$. — Wir nannten oben auch den Gegensatz von forte und piano. So wichtig derselbe in aller sonstigen Musik ist, im Choral läßt er sich nicht anwenden; denn wenn es auch unter günstigen Umständen nicht unmöglich ist, einer ganzen Gemeinde es beizubringen, daß sie einzelne Stellen stärker, andere schwächer singt, so liegen doch auch solche Contraste durchaus nicht im Wesen des Chorals, daher auch kein Choralbuch solche Bezeichnungen enthält; nur die Knecht'sche Periode hat derartiges gebracht, aber eben in Gesängen, die vielmehr für Solo oder Chor, als für die Gemeinde gedacht waren. Wie eine Bach'sche Orgelfuge, einmal losgelassen, in gleicher Tonstärke dahinbraust, so gehört es zu jener Gleichmäßigkeit, jener Ruhe, die alles Effectmachen verschmäht, daß der Choral ohne jenen Wechsel gesungen wird. Macht es doch selbst einen widrigen Eindruck — nemlich den einer falschen Modernisirung — wenn z. B. Blechinstrumente, die einen Choral allein vortragen, durch den Wechsel von f. und p. denselben verschönern wollen. Ist aber die Tonstärke eine sich stets gleiche, so fragt es sich, ob die Gemeinde alles forte oder alles piano singen soll? Manche Geistliche haben ganz besondern Werth auf einen sanften Kirchengesang gelegt, und man findet Gemeinden, in welchen die Wirksamkeit eines Mannes (wie z. B. der sel. Dann) noch nach Jahrzehnten auch in diesem Puncte deutlich zu erkennen ist. Wenn diese Sanftheit der Gegensatz ist zu dem Gebrüll, das man in Dorfgemeinden finden kann, wo Schulmeister und Schultheiß, Bauer und Bäuerin meinen, nur wenn sie alle Kraft der Lungen und Kehlen daran setzen, sei dem lieben Gott die gebührende Ehre angethan, nur dann auch sei der Gesang schön: — dann freilich ist jenes Temperiren ganz am Platze; und so ungern sich auch das Landvolk dazu verstehen mag, seine Stimme etwas zu mäßigen, die es ja auch sonst im Handel und Wandel, in der Schenke und auf der

Straße immer voll erklingen zu lassen pflegt — haben die Leute nur einmal gehört, wie viel schöner die gemäßigten Stimmen tönen, so gewöhnen sie sich schon allmählich daran. Andererseits aber stammte jenes Verlangen nach sanftem Gesange öfters auch aus einer Auffassung des Chorals, die wir nicht als die richtige erkennen. Wie man in der Knecht'schen Periode überhaupt mit dem Prädicat „sanft" viel zu schaffen hatte (die Prediger sollten sanft überzeugen, die Dichter sanft rühren, die Pädagogen sanft erziehen), so sollte auch der Choral rührsam sein. So meinen wir's denn doch nicht; als Gemeindegesang, als Volksgesang ziemt ihm, wie auch seine musikalische Anlage es mit sich bringt, vielmehr eine gleichmäßige Kräftigkeit; wir lassen es uns wahrlich lieber gefallen, wenn eine Gemeinde so recht herzhaft und mit Lust ihren Choral fortissimo intonirt und durchführt (wofern es nur nicht in Kreischen oder Brüllen ausartet), als wenn Niemand den Ton frisch anfaßt, wenn alle schüchtern und unsicher dem Organisten nachschleichen.*) Ganz anders ist es, wenn der Choral als Chorgesang verwendet wird; da kann es, z. B. in einem Oratorium, die schönste Wirkung machen, wenn er piano oder pianissimo an rechter Stelle eintritt, wie z. B. in Mendelssohns Paulus, wo beim Tode des Stephanus nach den Worten: „und als er das gesagt, entschlief er" der Choral: Dir, Herr, dir will ich mich ergeben, piano und in tiefer Tonlage angefangen und durchgesungen wird. Sebastian Bach hat aber auch in seinen Cantaten den Choral nie piano zu singen vorgeschrieben.

IV. Ob nun die Orgel oder ein Chor oder die Gemeinde selbst den harmonischen Unterbau der Melodie übernimmt: immer doch

*) Oesterley rühmt an dem Gesang in den englischen Kirchen das piano desselben; das ist natürlich dort zu Hause, wo man ja auch zum Reden den Mund nicht aufthut und im Gottesdienste so Vieles zusammen murmelt. Verf. hat in einer englischen, stark besuchten Kirche eines deutschen Curorts ebenfalls singen gehört, das piano dieses Gesanges hat aber unendlich matt und herzlos geklungen; es waren die frostigen Engländer, unter deren Gesang unser Einem überaus kühl zu Muthe ward.

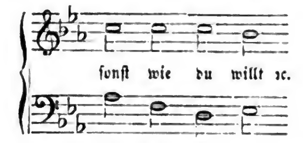
muß der Satz ein vierstimmiger sein. Das liegt im Gesetze des Tonsystems; der Dreiklang, ohne daß der Grundton durch die obere Octave sich verdoppelt, ist zwar schon für sich ein vollständiger Accord, aber sobald die Harmonie in Bewegung kommt, sobald die Accorde, einer Melodie folgend, wechseln und jede einzelne Stimme für sich einen melodischen Gang verfolgen soll, sobald erweist sich ein blos dreistimmiger Satz als unvollständig; an vielen Stellen wird er leer und unbefriedigend, wie dies die dreistimmigen Choralsätze, die man für Schulen gefertigt hat und die in Ermangelung der vollen Chorstimmenzahl immerhin gute Dienste thun, überall, besonders an den Schlüssen zeigen; da muß die Mittelstimme stets zwischen den Rollen des Alt und Tenor wechseln, oft auch der Baß seinen Posten verlassen und eine andere Stimme, die momentan noch unentbehrlicher ist, übernehmen. Viel eher noch läßt sich ein Chor zweistimmig hören (wie Layritz rhythmische Choräle für Schulen gesetzt hat); so nemlich, daß dann die zweite Stimme eine Art von Natursecond bildet, der nicht den Alt, sondern alle drei Unterstimmen zugleich vertritt. Aber dies paßt nur bei einem Theile der Melodieen, die mit der Terz und Sext begleitet leidlich klingen, während bei anderen der zweistimmige Gesang ohne die Fülle und Kraft des Grundbasses in der Kirche unsäglich arm und schwächlich klingen würde. — Ein mehr als vierstimmiger Satz dagegen ist nur möglich bei Chören, in welchen eine große Fülle musikalischer Ideen und eine große Mannigfaltigkeit contrapunctischer Bearbeitung Raum hat und das Ganze sich in die Breite entfaltet, wo einzelne Stimmen momentan schweigen, um andern das Wort zu lassen. Der Choral in seiner Einfachheit, beim nothwendigen Vorherrschen der Melodie verträgt eine solche Behandlung zwar wohl auch, wie die herrlichen fünfstimmigen Choralsätze Johann Eccards beweisen; allein dann ist er, wie diese, nicht mehr Gemeindelied, sondern Chorgesang; und in den Choralfigurationen von Bach ist ohnehin die Melodie so kunstreich in das ganze Gewebe verflochten, daß sie oft viele Takte lang ganz schweigt, wäh-

rend die andern Stimmen ihre eigenen Gänge fortsetzen. — Der vierstimmige Satz nun ist Sache des Künstlers, und je einfacher die Melodie des Chorals ist, um so unerschöpflicher ist die Menge von Accorden und Accordfolgen, die, ohne die Melodie im Geringsten zu ändern, sich an sie allesammt anschließen, so ungleich sie unter sich sind. Die Musikschriftsteller drücken das nach der jetzt beliebten Weise gern so aus: in diesen Harmonieen werde die Inhaltsfülle der Melodie entfaltet (eine Phrase, die man übrigens auch von Choralfigurationen hört); wir lieben diese volltönenden, aber nichtssagenden Redeweisen nicht, denn die Melodie hat keinen andern Inhalt als sich selbst, was nicht in ihren Noten zur Erscheinung kommt, das ist gar nicht in ihr; wenn der Künstler eine Harmonie dazu findet, so nimmt er diese aus seiner eigenen Phantasie, seiner eigenen rein künstlerischen Productionskraft, und darum, weil diese eine stets neue ist, können auch jene Harmonisirungen immer neu sein. Wie unglaublich manchfach hat Bach auch nur in seiner Matthäuspassion die Choräle: Herzlich thut mich verlangen, O Welt ich muß dich lassen, Herzliebster Jesu — behandelt! Marx weiß freilich für jede derselben an dem Ort, wo sie steht, einen inneren, im Text, in der Situation liegenden Grund aufzufinden; Bach selbst würde sich aber sehr verwundern, welche tiefe Reflexionen und geistreiche Combinationen man ihm unterschiebt, an die er, rein musikalisch aus der Fülle seines Talentes heraus arbeitend, niemals gedacht hat. — Diese Freiheit der musikalischen Gestaltung kann nun aber dem, der für den Gemeindegesang einen Choral setzt, nicht in demselben Maße zu gute kommen, wie dem Componisten eines Oratoriums. Nicht bloß, daß jener für eine Landeskirche arbeitet, deren keine sich rühmen kann, lauter vortreffliche Organisten zu besitzen, die z. B. Bachs Choräle alle sicher und schön spielen könnten; sondern es muß, um den Gesang der Gemeinde zu begleiten, auch der harmonische Satz diejenige Einfachheit und Klarheit haben, die der Gemeinde das Festhalten der Melodie überall leicht macht. Diese Regel ist nicht beobachtet, wenn z. B. in der der Brüdergemeinde entstammenden Melodie: „Die

wir uns allhie beisammen finden", im Abgesang die Zeile: „und zum Zeichen, daß dies Lobgetöne", wo die 4. und 5. Silbe in der Melodie den gleichen Ton, aber eine fortschreitende Harmonie hat, ebenso in der 6. und 7. Silbe der Satz so lautet:



Immer wird die Gemeinde durch den Septimenaccord auf fis zum Worte „daß", und auf e zur Silbe „Lob—" unsicher gemacht; sie will schon zu „daß" auf d, als die natürlichere Sext, ebenso zu „Lob—" auf cis heruntersinken. So in dem Choral „Herr wie du willst, so schicks mit mir", hält am Anfang der vorletzten Strophe die Melodie dreimal das c fest; wenn nun gesetzt wird:



so darf man darauf zählen, daß die Gemeinde, auch wenn ihr die Melodie geläufig ist, bei der Silbe „du" ins Schwanken geräth, wie zweifelnd, ob nicht schon b gesungen werden müsse; es ist wieder dieselbe fatale Septime, die sie irre macht. Die verminderte Septime kommt in einem zu gottesdienstlichem Gebrauche bestimmten Choralsatz so wenig vor als die große; aber auch die kleine wird, wo immer möglich vermieden oder wenigstens nur durchgehend gemacht; in der Melodie „Es ist das Heil uns kommen her" ꝛc. ist selbst die Umwendung der Septime in Terz-Quart-Sext bei Knecht:



durchaus ungeeignet, wogegen die älteren Meister gesetzt haben:

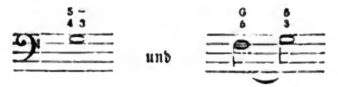


oder wenigstens, wie Schicht setzt:



Aber wenn hiernach auch in der Harmonie auf das nicht künstlerisch gebildete Ohr Rücksicht genommen werden muß: so folgt daraus nicht, daß man bis zu demjenigen Extrem von Einfachheit fortzugehen hätte, das sich durch absolute Leichtigkeit empfehlen würde. Unsere Choralmeister haben eine Zeitlang diese Bahn eingeschlagen, das württembergische Choralbuch von 1828 ist das Document hievon. Einer der würdigen Männer, die damals ein so reges kirchliches Gesangleben hervorriefen, Conrad Kocher, hat die Gründe dieses Verfahrens schon in der oben erwähnten Schrift „die Tonkunst in der Kirche", die auch von Thibaut seiner Zeit freudig begrüßt wurde, entwickelt. Er formulirt die Forderung einfacher Harmonie bestimmter dadurch, daß er alle Dissonanzen, die erst durch die Theatermusik in die Tonkunst hereingekommen seien, ausgeschlossen wissen will, unter Anderem (S. 83), weil sie Leidenschaftlichkeit erregen — denn sie unterbrechen die Harmonie und versetzen dadurch das Gemüth in Unruhe, also in das Gegentheil aller Andacht —; weil sie zum Ausdruck romantischer Sentimentalität führen, und weil sie den Gesang kraftlos und undeutlich machen. Was die Leidenschaftlichkeit betrifft, so sind wir unsererseits im Puncte der sittlichen oder unsittlichen Wirkungen bestimmter musikalischer Formen absolut ungläubig;

kann man je von einer Unruhe reden, die die Dissonanz verursache, so geht sie lediglich im musikalischen Gehör vor, das die Auflösung der Dissonanz verlangt, aber dann allerdings in der Dissonanz mit ihrer Auflösung eine wesentliche Schönheit der Musik erkennt; es sind denn doch nicht alle Dissonanzen „heulende Mißklänge.“ So erinnern wir uns auch nicht, daß uns z. B. die starken Dissonanzen in Haydn's Chaos (in der Einleitung zur Schöpfung), in Mozarts herrlichem Recordare (im Requiem) sentimental oder schwärmerisch gestimmt oder ein minimum von Unruhe in uns erregt hätten. Wenn aber im Gegensatze dazu die reinen Dreiklänge in Palestrina's Gesängen gerühmt werden, so stimmen wir jeder Lobpreisung derselben zu; aber erstlich ist ein Palestrina'sches Stabat mater oder Miserere doch etwas von Haus aus mit unserm melodisch-volksthümlicheren Choral nicht zu vergleichendes; und zweitens finden wir z. B. in den Improperien und sonst bei Palestrina eine Menge Vorhalte, die eben auch Dissonanzen sind. Doch, die damaligen Verfechter einer Choralharmonie ohne jedwede Dissonanz sind später von dieser Strenge selbst zurückgekommen, die wir, wenn sie auch das Maß überschritt, doch darum vollkommen zu würdigen wissen, weil es im Gange aller menschlichen Dinge liegt, daß, wenn man sich einer von früherer Zeit verschuldeten und noch fortdauernden Verirrung bewußt wird, dieses erwachende Bewußtsein und der Unwille über das dadurch angerichtete Unheil diejenigen, die zuerst den Muth und Gewissensantrieb haben, ihm entgegenzutreten, gar leicht auch das, was am Falschen noch Wahres gewesen, übersehen läßt. Die neueren Bearbeitungen — private und amtliche — haben darum namentlich die Vorhalte, die oft eine so sehr schöne Wirkung machen, wie:



überall wieder aufgenommen; und selbst die oben gerügte Septime wird wenigstens durchgehend angewendet. Aber das ist nun eben Sache des, sowohl an den alten Choralsätzen als durch eigene unmit-

telbare Beobachtung und musikalische Erfahrung gebildeten, man möchte sagen keuschen Geschmackes, auch in die Harmonie genau so viel von Kunst aufzunehmen, als zum einfachen Schmucke einer edlen Melodie dienlich ist. Daß das Choralbuch nicht der Platz ist, wo man seine Meisterschaft im kunstvollen Satz ans Licht zu stellen versuchen darf, das ist klar, und dennoch wird man auch einfachen Sätzen, daran, ob auch in ihnen doch am rechten Ort das würzende Salz nicht fehlt, sogleich ansehen, ob ein Meister sie gefertigt hat. Gerade die Einfachheit und Klarheit der Stimmenführung, gerade die Fähigkeit mit einfachen Mitteln eine große und schöne Kunstwirkung hervorzubringen, ist auch an diesem Puncte das sicherste Zeichen der Meisterschaft.

Nun kann es sich aber noch fragen, wer soll die Harmonie machen? Wenn das Original eines Choralsatzes aufzufinden ist, muß nicht Jeder, der den Choral in den Gemeindegesang aufnimmt, also der Sammler eines Choralbuchs, und desgleichen der Organist, der ihn spielt, der Chordirigent, der ihn singen läßt, sich einfach an das Original binden? Das ist niemals geschehen; schon in den Werken des 16. Jahrhunderts kommt derselbe Choral in mannigfacher Harmonisirung vor, und Bachs Name allein würde uns an die Freiheit erinnern, die die Musiker in dieser Beziehung in Anspruch nehmen. Und mit Recht, denn das Ohr ist sich namentlich in dieser Hinsicht nichts weniger als gleich geblieben; die Harmonie, die z. B. Heinrich Isaak der Originalmelodie zu „O Welt ich muß dich lassen“ (Inspruck ich muß Dich lassen) gegeben hat, enthält Härten für unser Ohr, die uns künstlerisch wohl interessiren, aber die zur Feier von uns selber nicht verwendet werden können. Aber desto fester steht, daß, wo auch das spätere künstlerische Gehör an den alten Originalien objectiv Schönes entdeckt, dann allerdings die Pietät fordert, daß man nicht expreß an die Stelle des Alten sein Eigenes zu setzen suche. In Schichts Choralbuch z. B. kennt man in Folge selbstgemachter Harmonieen manche Melodie kaum mehr als die alte. — Nachdem aber das Choralbuch einer Landeskirche auch den harmonischen Satz festgestellt hat, so kann wenigstens dem einzelnen Organisten nicht er-

laubt sein, davon abzuweichen, um seine eigene Kunst zu zeigen oder zu versuchen. Privatübungen kann er daran machen, aber was einmal der Gemeinde gehört, soll er ihr lassen. Die Choralbücher des vorigen Jahrhunderts haben, seit die Orgelkunst ihre höchste Höhe erstiegen hatte, und seit der Generalbaß erfunden war, dem Organisten nur die Melodie und einen bezifferten Baß gegeben, so daß dem Organisten überlassen blieb oder vielmehr zugemuthet wurde, eine richtige, fließende Harmonie hiernach selbst zu finden, (eine Zumuthung, die damals überhaupt jedem leidlichen Clavierspieler gemacht wurde, während jetzt mancher Virtuos keine Zeile Generalbaß spielen könnte.) Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts ist das aber abgekommen, theils aus dem guten Grunde, daß man denn doch auch für 4stimmigen Gesang die Choräle brauchbar herstellen wollte, theils aus dem minder erfreulichen, daß man den Organisten des 19. Jahrhunderts — trotz aller Seminar- und sonstigen Bildung — nicht mehr die Fähigkeit zutraute, die bei den Organisten des 18. Jahrhunderts vorausgesetzt wurde. Steht die Sache so, daß man durchschnittlich nicht auf eine tiefere und umfassendere musikalische Bildung, namentlich nicht auf eigentliche Orgelkunst bei den Organisten rechnen darf, dann muß obiges Gesetz allerdings die Gemeinden gegen Stümperei aller Art schützen. Daß das aber kein normaler Stand ist, werden wir im Cap. 5 sehen; hier ist nur beizufügen, daß sich ein rechtschaffener Organist gar nicht in der Weise binden läßt, und daß darum den tüchtigen Männern, den Meistern des Instruments so viel Freiheit gelassen werden muß, um auch nach eigener künstlerischer Inspiration die Melodie harmonisiren zu dürfen. Daß das nicht geschieht, wenn Posaunen mitgehen, die die Noten des Choralbuchs blasen, versteht sich von selbst.

V. Wir haben die Posaunen genannt. Es ist ein Schmuck des Gottesdienstes, wenn der mächtige Metallton dieses Instruments sich mit Gesang und Orgel einigt und die Kraft des Chorals verstärkt; und eine schönere Wirkung erzielen wir damit, als unsere Väter, die noch zur Alt-, Tenor- und Baßposaune als Discantführer den Zinken

gebrauchten, ein schreiendes, schrilles und dazu noch für den Bläser höchst anstrengendes Holzinstrument mit einem den Blechinstrumenten ähnlichen Mundstück; weit schöner ist der Klang der jetzt überall üblichen Discantposaune. Aber man hört auch hie und da diese Begleitung zum Choral, ohne sehr erbaut zu werden. Erstens müssen alle 4 Stimmen vollständig besetzt sein; und zweitens haben die älteren Stadtmusikanten auf der Posaune einen schnarrenden, stoßenden Ton gehabt, wo jeder Ton einzeln hervorkrachte, ohne mit seinem Vorgänger und Nachfolger verbunden zu sein. Das ist häßlich, auch die Posaunentöne müssen weicher und mit einander verbunden sein, ein Fortschritt, den dieses Instrument ohne Zweifel seiner von Gluck und Mozart sich datirenden Aufnahme unter die Orchesterinstrumente verdankt. Dann ist auch das Abblasen der Choräle von den Thürmen etwas ungemein Schönes; wir möchten nur wünschen, daß das gute Wort, welches Riehl (Culturstudien, S. 336) dafür eingelegt hat, auch da und dort Frucht bringe; die Pflege dieser Kunstgattung wäre mehr werth, als die der Janitscharenmusik. Wie ist es herrlich, wenn am Christfest früh vom Thurm her der Choral uns begrüßt: Gelobet seist du Jesu Christ! an Ostern: Preis dem Todesüberwinder! an Pfingsten: Zeuch ein zu deinen Thoren — oder wenn an so manchem Abend vor Dunkelwerden noch ertönt: Ruhe ist das beste Gut! Der Abend kommt, die Sonne sich verdecket! Wie schön, wenn auf dem Gottesacker Gesang und Rede beendigt, der Sarg hinabgelassen ist, und dann während eines stillen Vaterunsers vom fernen Thurme der Stadtkirche die Lüfte den Choral herübertragen: Ruhet wohl ihr Todtenbeine!

VI. Wie jede Landeskirche ihr Gesangbuch, so muß sie ihr Choralbuch besitzen, das seinen Grundstock mit allen lutherischen Choralbüchern gemein haben, daneben aber auch die dem Lande und sogar nur einzelnen Landestheilen, alten Reichsstädten u. s. w. eigenen Melodien enthalten muß. Gewöhnlich werden die Choralbücher gemacht, wenn die Gesangbücher schon fertig sind; das scheint natürlich, ist aber dennoch ein Fehler. Nicht der Liedertext nur, sondern auch die

Melodie ist ein Besitz und Erbgut der Kirche, und zwar ein relativ selbstständiges Gut; daher wie der Geistliche manchmal ein Lied um seiner Melodie willen singen zu lassen wohl thut, weil die Melodie es verdient gesungen zu werden und der Gemeinde die Melodie nicht entzogen bleiben soll, so müßte auch manchmal ein Lied, das man sonst etwa für entbehrlich gehalten hätte, um seiner Melodie willen aufgenommen werden. Wenn eine Commission an einem Gesangbuch arbeitet, so sollte von Rechtswegen gleichzeitig eine andre am Choralbuch arbeiten; würde schließlich die eine eine Partie Lieder haben, zu denen die andere keine Melodie hätte, so wäre entweder für letztere zu sorgen, oder, wofern keine vorhanden wäre, auch keine neue Composition befriedigte, das Lied wegzulassen; ein Lied, das bis jetzt noch keinem Musiker Lust eingeflößt hat, es in Musik zu setzen, verdient, mag es auch guten Inhalts sein, nicht in ein Buch zu kommen, das zum Singen da ist. Umgekehrt aber müßten auch die Choralisten das Recht haben, von den Textordnern zu verlangen, daß sie, damit der Landeskirche eine Melodie nicht fehle, auch den Text derselben aufnehmen, eine Forderung, die um so billiger ist, als wohl kaum je durch eine schöne Melodie ein schlechtes Lied in eine Landeskirche käme, was man umgekehrt nicht gerade sagen kann. (Man denke nur an das so treffliche Lied: Es glänzet der Christen inwendiges Leben, dessen Melodie, C dur, $^{3}/_{2}$ Takt, an Trivialität, besonders in der vorletzten Zeile, alles übersteigt und es einem difficileren Geschmack unmöglich macht, das Lied in einer Kirche singen zu lassen. Die Melodie in G moll bei Freylinghausen ist um etwas weniges besser.) Dagegen dürften Lieder wie Jerusalem du hochgebaute Stadt &c., Auf meinen lieben Gott &c. schon um der Melodien willen nicht fehlen, selbst wenn die Texte nicht auch schon zu den besten gehörten.

Wir sagten, das Choralbuch müsse den Grundstock lutherischer Choräle und dazu den provinciellen oder localen Bestand von Melodien enthalten. Zunächst nemlich ist seine Aufgabe die, zu sammeln — nicht was gesungen werden *soll*, d. h. was die Redactoren wünschten, sondern was gesungen *wird*. Die Gemeinde ist schon im

Besitze eines Melodienschatzes; damit nun Cantor und Organist diesen zum gemeinen Besten verwalten, nichts davon und nichts dazu thun, wird diesen das Choralbuch in die Hand gegeben. Von diesem Gesichtspuncte betrachtet, hat eine Redaction nicht das Recht, nach ihrem Ermessen Melodien auszumerzen, weil sie ihr nicht gefallen; sobald eine Melodie einheimisch und den Gemeinden lieb geworden ist, muß sie respectirt werden, es wäre denn, daß sich positiv Schlechtes, Unwürdiges eingeschlichen hätte, was gar nicht mehr als Choral anerkannt werden könnte. Gerade Locales und Provincielles kann am ehesten die Neigung der Theoretiker erwecken, es zu beseitigen; da hat vielleicht (wir kennen Beispiele dieser Art) irgend einmal ein Schullehrer oder Pfarrer eine Melodie gemacht, sie ist in seiner Gemeinde, in der Umgegend heimisch geworden; man sieht ihr aber stark an, daß sie nicht von Crüger oder Schop, von Scheidemann oder Prätorius stammt. Soll nun alles der Art aus purem Conservatismus beibehalten werden? Ja, mit der einzigen Bedingung, daß, auch wenn die Gemeinden die Melodie singen, dieselbe sich nicht als unwürdig, als gemein ausweisen darf. Das muß aber erst geprüft werden; man urtheilt gar oft über eine Melodie vom hohen Roß herab, weil man sich dieselbe einfach so klingend denkt, wie die Noten lauten; oft aber, das lehrt die Erfahrung, klingt auch eine an sich wenig bedeutende, selbst triviale Melodie, wenn die Gemeinde sie liebt, ganz anders; schon durch die Masse, die die Töne singt, durch die Andacht, die den Gesang umgibt, bekommt die Melodie — auch ästhetisch betrachtet — einen Gehalt, den die Noten für sich nicht haben. Sobald diese Wahrnehmung gemacht wird, dann muß solch einer Weise ihr Platz im Frieden gelassen werden; sammelt man doch überall die Volkslieder und hält sie als solche in Ehren, auch wenn nicht eben viel dahinter steckt: ein Choralbuch ist aber nichts anders, als eine für praktischen Gebrauch bestimmte Sammlung geistlicher Volkslieder. Wenn vollends die provincielle Melodie ihre unleugbare, eigenthümliche Schönheit hat, so darf man nicht um kirchlicher Uniformität willen der Landeskirche Gewalt anthun; es hat weder eine solche Kirche ein

Recht, ihre Singweise den übrigen aufzudrängen, noch gilt hier eine Majorität. So würden wir Süddeutschen unsre in Norddeutschland nicht bekannten Melodieen: „Jesu meine Freude rc.“ (Es dur) gegen die Crüger'sche in D moll, „Ein Lämmlein geht“ (wahrscheinlich von Störl) gegen die viel weniger zu dem Lied passende: „An Wasserflüssen Babylon,“ die Knecht'sche Melodie: „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte“ gegen die Melodie: „Die Tugend wird durch's Kreuz geübet“ nicht austauschen, von welchen wir übrigens die letzten beiden für die zu ihnen gehörigen Lieder ebenfalls gebrauchen. — Desto strenger aber muß man sein in Bezug auf neu aufzunehmende Melodieen, die noch keine Geschichte für sich haben. Es ist aus diesem Grunde nicht gut, wenn die ganze Redaction eines Choralbuchs aus Männern besteht, die selbst producirende Musiker sind; die Versuchung, den eigenen Compositionen dadurch Geltung zu verschaffen, ist für ein Menschenherz in solchem Fall allzugroß, und ohne daß blinde Eitelkeit irgend mitwirkte, liegt es schon in der Natur der Sache, daß ein Musiker sein eigenes Product schöner in seiner Idee hat, als es vielleicht hernach im Munde einer Gemeinde klingt. Man sollte daher neucomponirte Melodieen nur wenn sie von ganz eminentem, unzweifelhaftem Werthe sind, unmittelbar in ein Kirchenchoralbuch aufnehmen, sonst aber zuerst abwarten, ob sich dieselben etwa als Chorgesänge bei kirchlichen Gesangvereinen einbürgern, ob sie in Schulen und Häusern gesungen werden; sie müßten also erst als Privatarbeit veröffentlicht werden, wie die meisten unsrer alten Choräle (gleich den Liedertexten) erst als von der Oeffentlichkeit approbirte Privatarbeiten in die Choralbücher übergegangen sind. Möglicher Weise kann der Urheber diese Ehre nicht mehr erleben — so wird sein Andenken um so mehr gesegnet. Wenn freilich für ein Lied, das schon im Gesangbuche steht, noch gar keine oder keine brauchbare und bekannte Melodie vorhanden ist, und wenn ein einheimischer Musiker eine wohlgelungene dafür anbietet, die jene Prüfung aushält, dann wäre es ebenso thöricht als undankbar, solch eine Gabe zurückzuweisen.

Wie ferner in Bezug auf die Texte uns die Frage entstand, ob die Redaction eines Gesangbuchs jedes Lied, wie es von seinem Dichter gesungen wurde, nach dem Grundsatze sint, ut sunt, aut non sint, zu behandeln habe, oder ob sie emendiren dürfe: so erhebt sich dieselbe Frage in Bezug auf die Melodieen. Aber sie nimmt hier eine etwas andre Wendung. In der Musik stecken weder dogmatische Vorstellungen, die uns nicht mehr zusagten, noch Sprachhärten; aus theoretischen Gründen also sind wir nie zu einer Aenderung veranlaßt. In der That muß es als unerlaubt betrachtet werden, wenn, weil man eine Melodie verschönern zu können glaubt, nun am Zeuge geflickt wird. Aber es bestehen factisch eine Menge Varianten, die sich im Munde des Volkes selbst gebildet haben: und in dieser Beziehung muß nun wohl geprüft werden, ob die Variante eine Verschlechterung ist oder (was gar nicht selten vorkommt) eine Verbesserung derselben. Ist sie nach wohl überlegtem Urtheil das letztere, — dann wäre es Pedanterie, auf das Original zurückzugehen, dann hat der Lebende Recht, zumal, da in nicht wenigen Fällen schon die ältesten Documente so vielfach von einander abweichen, daß gar Niemand mehr entscheiden kann, wie eigentlich das Original gelautet hat. So wäre es z. B. ein wahres Unrecht, wenn man uns Schwaben zumuthete, die Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan", die wir, seit die Melodie hier zu Land bekannt wurde, so singen:

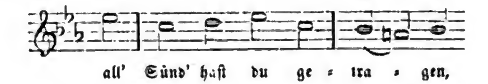


abzuändern nach der norddeutschen Singweise:

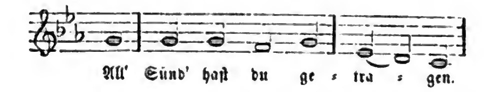


obgleich diese (s. Winterfeld, II. Musikbeil. Nro. 219) ohne Zweifel der ursprüngliche Satz Pachelbels ist; in unsern Augen wäre es Schade um den entschieden schönern Gang, den unsre Singweise nimmt. So singen wir, und zwar schon seit dem 16. Jahrhundert,

in der Melodie „O Lamm Gottes unschuldig" die erste Zeile des Abgesanges so:



und finden diese (übrigens schon von Tucher Nro. 228 und von Layritz, Kern des deutschen K.Ges. Nro. 154 aufgenommene, aus dem Jahr 1540 stammende) Variante entschieden schöner, als die sonst übliche Form:



die ohne Zweifel die ursprünglichere ist, weil es Niemand kann eingefallen sein, diesen so matten Satz an die Stelle jenes kräftigeren zu setzen, sehr wohl aber das Umgekehrte denkbar ist. — Endlich, was die Anordnung des Choralbuchs betrifft, so besteht darin eine große Verschiedenheit. Manche Sammlungen gehen von gar keinem Anordnungsgrund aus, so daß man nur durch ein Register sich zurecht findet. (So das Schicht'sche Choralbuch von 1819). Andere legen die Ordnung des Gesangbuchs zu Grunde, was aber gar keinen Sinn hat, denn die Melodieen haben keine Dogmatik und keine Festordnung zum Eintheilungsgrunde, und die vielfachen Unterbrechungen durch Lieder, deren Melodie schon zu einem frühern Liede vorkam, das ihnen doch nicht den Namen gegeben hat, sind sehr störend. Besser ist wohl die Anordnung nach der alphabetischen Reihenfolge derjenigen Lieder, die der Melodie ihren Namen gegeben haben. (So ist die von Tucher, Faißt und Zahn im Auftrage der Eisenacher Conferenz herausgegebene Melodieensammlung, Stuttg. 1854, das Werk von Layritz u. a. angelegt). Aber jene Namen sind nicht constant; unter dem Titel: „An Wasserflüssen Babylon" steht das Lied: „Ein Lämmlein geht"; unter: „Herr wie du willt, so schick's

mit mir" steht die zu dem Lied: „Aus tiefer Noth ꝛc." gehörige Melodie in G dur u. s. f. Man könnte eher daran denken, die Choräle chronologisch nach ihrer Entstehungszeit zu ordnen, wodurch alle, die von Einem Componisten herrühren, zusammenzustehen kämen; das hätte zugleich ein kunstgeschichtliches Interesse. Neuerlich hat man jedoch die ebenfalls sachgemäße Anordnung nach den Versmaßen, mit den kürzesten anfangend und zu immer mehrzeiligeren aufsteigend, angewendet, welche (außer der Raumersparniß) den großen Vortheil hat, daß man sich beim praktischen Gebrauch sehr leicht zurechtfindet; der Organist oder Cantor sieht die Melodieen gleichen Versmaßes beisammen, und kann demgemäß auch die zum vorgegebenen Liede passendste, oder, wenn diese der Gemeinde ganz unbekannt wäre, wenigstens die unter den ihr geläufigen passendste auswählen. Dabei ist nur die in neuere Choralbücher übergegangene Manier, über jeden Choral die Silbenzahl aller seiner Zeilen zu setzen, ein ganz zweckloser Ueberfluß; kein Mensch achtet darauf, Niemand kann Gebrauch davon machen; wäre irgend einmal eine Vergleichung der Zeilen und Silben nöthig, um eine andere, als die vorgezeichnete Melodie anzuwenden, so ist die Mühe, die Zählung am Liede selber vorzunehmen, so klein, daß man, um sie zu ersparen, nicht jenes Haufens von Ziffern bedarf.

VII. Wir haben so eben von der Wahl der passenden Melodie zu jedem Liede gesprochen, sofern nemlich für ein und dasselbe Metrum mehrere Melodieen vorhanden sind. Eigentlich muß das Choralbuch (und dem entsprechend das Gesangbuch in der Melodie-Angabe jedes Liedes) die zu jedem Lied geeignete Singweise vorschreiben. Allein bei manchen Versmaßen ist dies ziemlich willkürlich (wie namentlich bei dem mit so vielen Melodieen versehenen siebenzeiligen Versmaß: „Es ist das Heil uns kommen her ꝛc." auch bei dem Metrum: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" u. a. m.); da muß dann, so weit nicht der musikalische Charakter der Melodie mit dem poetischen des Textes in klarem Verhältniß der Angemessenheit oder Unangemessenheit steht, das eben bei den Vorschriften des Choralbuchs maßgebend

ist,*) der Cantor oder Organist Freiheit haben, diejenige Melodie zu wählen, die am besten von der Gemeinde gesungen wird. Aber wo ein Text und eine bekannte Melodie durchaus nicht zusammenpassen (z. B. „Womit soll ich dich wohl loben“ zu „Alle Menschen müssen sterben“ — A dur — oder „Jesu, der du meine Seele“ — G moll), da muß man sich entschließen, die minder bekannte, aber passendere, in Kirche und Schule in Uebung zu bringen; für positiv Unangemessenes in diesem Stücke haben auch die Gemeinden, ohne sich des Grundes genau bewußt zu sein, ein deutliches Gefühl.

4.

Ueber die Berechtigung, Bedeutung und Stellung des Chorgesanges im evangelischen Gottesdienst haben wir oben schon das Principielle auseinandergesetzt; es sind uns nun die specielleren und praktischen Fragen noch zu beantworten übrig, nemlich: I. an welcher Stelle des Cultus der Chorgesang eintreten soll oder darf, und II. was für Musik ein Chor zur Ausführung bringen soll; an das Was wird sich dann III. das Wie von selbst anschließen. Unter Ziffer IV. wird dann noch das hiezu geeignete Personal zu bezeichnen sein.

I. Diejenigen Momente des Cultus, in welchen die römische Kirche den Chor eintreten läßt, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus u. s. w. sind, wie wir sahen, im evangelischen Gottesdienst bereits durch das Gemeindelied besetzt, das der Chor nicht verdrängen oder in Schatten stellen darf. Wir müssen also suchen, ob nicht noch anderswo Puncte übrig wären, die der Chor — wenn auch nicht mit organischer Nothwendigkeit, die wir ihm ja überhaupt nicht zuzuerkennen vermochten — doch in passender, die Feier verschönernder Weise aus-

*) Wie z. B. zu der Melodie „Herr wie du willt“ in Es dur, nur dieses Lied selber, und etwa das Osterlied: „Wach auf mein Herz, die Nacht ist hin,“ und zu der Melodie „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“ nur Sterblieder dieses Metrums („Auf meinen Jesum will ich sterben“ x.) passen.

füllen könnte. Solche Puncte sind in der That zu finden. Man könnte daran denken, die Predigt an passender Stelle durch einen Chorgesang zu unterbrechen, wie einst Salzmann im Philanthropin zu Dessau die „Gottesverehrungen" dadurch zu würzen suchte (was sie freilich sehr nöthig hatten), daß er seine Reden mit Gesängen alterniren ließ. Allein wenn auch der Musiker nichts dagegen hätte, der Homiletiker müßte protestiren; denn nicht nur unterbräche solch eine Production wohl oft den festen Zusammenhang der Rede, sondern er wäre genöthigt, diese selber darauf einzurichten; es müßte eine gewisse stabile Form in die Rede kommen, damit immer der Chor seine Sache an Mann bringen könnte. Dies ist thunlich bei ganz speciellen Veranlassungen, wie z. B. bei einem Gottesdienst am Sylvesterabend; es kommt aber auch da noch darauf an, ob dem Prediger die Nothwendigkeit, seine Rede so responsorisch einzurichten, nicht lästig wird; im regulären Gottesdienst könnte sich jedenfalls Keiner dazu verstehen. Aber 1) wo ein Altardienst besteht, läßt derselbe ein so vielfaches Respondiren zu, daß dem Gemeindegesang nicht nur nichts vorweggenommen, sondern im Gegentheil gerade das rechte Maß dadurch zugeschieden werden kann, daß der Chor einen Theil jener Gesänge übernimmt. Sehen wir z. B. die Festliturgie auf den Advent an, wie sie Schöberlein in dem genannten Werke (Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges rc. Lief. I. S. 31) mittheilt, und zwar für den Fall, daß der Liturg nie selber singt, so haben dabei beide, Chor und Gemeinde, genug zu thun. Den Introitus beginnt der Chor mit dem Psalm: Machet die Thore weit rc. sammt dem kleinen Gloria. Nach dem Eingangsspruche respondirt der Chor mit dem Satze: Dies ist der Tag, den der Herr macht rc., und es folgt die Gemeinde mit einem Eingangslied. Sofort im Kyrie antiphonirt der Chor, während die Gemeinde kniet, mit den Worten: O milder Gott, allerhöchster Hort! Wir rufen zu dir in unsrer Noth — und die Gemeinde: Erbarm dich unser! — Im Gloria singt, nach einem Spruche des Liturgen, Chor und Gemeinde antiphonisch das: Ehre sei Gott in der Höhe rc. (das große Gloria).

Im folgenden Acte, der Salutation, singt der Chor immer abwechselnd mit der Gemeinde einen passenden Satz: Nach dir Herr verlanget mich — Hosianna dem Sohne Davids u. s. w. Nach dem Evangelium hat ein „freier Festgesang" seine Stelle, wo also nach Wahl des Chor-Dirigenten irgend ein kirchliches Musikstück, und dieses nun auch mit Orchester, ausgeführt werden kann; die Gemeinde folgt dann mit ihrem Festgesang: Wie soll ich dich empfangen. Später (indem wir das Credo sammt der Predigt hier übergehen) beginnt der Chor den Act der Communion mit einem Psalm; in der Präfation wird das „Und mit deinem Geiste", „Wir erheben sie zum Herrn", „Das ist würdig und recht", von der Gemeinde gesungen (oder gesprochen), am Schlusse derselben singt aber der Chor das Heilig, heilig ꝛc. und nach der Consecration nochmals ein Gloria in excelsis mit dem Laudamus. Während der Distribution werden Chorgesänge (wieder frei gewählt) abwechselnd mit dem Orgelspiel ausgeführt, und sowohl bei der Danksagung als im Schlußacte singt der Chor kurze Sprüche, wogegen die Gemeinde theils mit Hallelujah und Amen, theils noch mit einem Choral eintritt.*) Man sieht bei

*) Als Seitenstück dazu nennen wir hier noch die Anordnung des Hauptgottesdienstes am Christfeste, welche eine sächsische Agende von 1710 enthält. 1. Chorgesang oder Solo: Puer natus est nobis, filius datus est nobis etc. 2. Choral der Gemeinde: Was haben doch die Leut' im Sinn. 3. Chor: Kyrie eleison, Christe eleison. 4. Der Geistliche: Gloria in excelsis Deo, dann Chor: et pax in terra etc. 5. Choral der Gemeinde: Allein Gott in der Höh sei Ehr ꝛc. 6. Festgebet. 7. Epistel. 8. Choral der Gemeinde: Gelobet seist du, Jesu Christ. 9. Evangelium. 10. Der Geistliche: Credo in unum Deum, — Chor: patrem omnipotentem etc. 11. Choral der Gemeinde: Wir glauben all' an einen Gott. 12. Predigteingang; nach diesem und dem Vaterunser 13. Choral der Gemeinde: Ein Kindelein so löbelich. 14. Predigt. 15. Chorgesang: eine Motette. 16. Gemeindechoral: Lobt Gott, ihr Christen allzugleich. 17. Litanei, welche der Chor mit dem Sanctus schließt. (Litanei also hier nicht im gewöhnlichen Sinn zu verstehen.) 18. Schlußgebet. 19. Segen. 20. Choral: Danksagen wir alle. — Diese liturgische Anordnung ist allerdings insofern fehlerhaft, als sie mehrere Stücke doppelt, vom Chor und von der Gemeinde singen läßt; wenn letztere singt: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', so bedarf es nicht mehr des Gloria in excelsis vom Chor, und neben dem Gemeindegesang: Wir glauben all an Einen Gott ꝛc., ist das credo des Chors ganz überflüssig. Aber auch wenn wir

dieser Anordnung, daß die Gemeinde wahrlich nicht zu kurz kommt — außer ihren liturgischen Responsen singt sie drei Choralllieder, jedes vollständig oder doch durch eine Reihe Verse hindurch; aber auch der Chor ist so beschäftigt, daß der Chordirigent wacker Proben halten muß, um alles nach Gebühr auszuführen. Dabei hätte namentlich auch die eigentliche Figuralmusik mit zweimaliger Production ihr rechtes Maß, nicht zu wenig und nicht zu viel, und jeder wird gestehen, daß eine so ausgeführte Adventsfeier etwas Herrliches sein müßte, vorausgesetzt, daß auch die Predigt nicht wie eine seichte, sandige Stelle aus diesem liturgischen und musikalischen Strom herausragt. — Anders nun stellt es sich freilich 2) dar, wo kein Altardienst besteht, alles Liturgische um die Predigt sich drängt und in den Mund des Predigers gelegt ist. Allein auch hier, wo kein Respondiren die Hülfe eines Chors erwünscht macht, läßt sich sehr wohl ausmitteln, wo er seine gute Wirkung thun, wo seine Leistung dankbar hingenommen werden wird. Einen Festgesang nach Verlesung des Evangeliums eintreten zu lassen, geht nicht an, weil sich (wie hier in Württemberg) die Predigt an das ihr zum Text dienende Evangelium unmittelbar anschließen muß. Dagegen, wie oben dem ersten Gemeindechoral ein Chorgesang vorangeht, so hindert nichts, daß auch hier zwischen das Orgelpräludium und den Choral der Gemeinde eine Figuralmusik als Mittelglied eintritt; der Genuß des musikalisch Schönen wird in der zuhörenden Gemeinde um so mehr die Lust erwecken, nun auch in pleno die Stimmen zu erheben, und es ergibt sich die schöne Steigerung: zuerst der Glockenklang, dieses am meisten Elementare, am wenigsten Künstlerische, dann der Orgelton, schon von kundiger, musikalisch die Töne ordnender Hand regiert, dann, in weiterer Ausdehnung der menschlich-künstlerischen Kraft, der Chorgesang, und endlich alle Stimmen der Gemeinde im großartigen Einklange. Wird nun das Abendmahl gefeiert, so würden auch wir,

hier den Chor schweigen lassen, bleibt ihm noch hinreichend zu thun übrig. Ob freilich unsre Gemeinden solch einem auf 20 Acte ausgedehnten Gottesdienste noch Stand halten würden, ist eine andere Frage.

wie es oben geschieht, demselben einen Chorgesang beigeben, da es jedenfalls passend wäre, während der Distribution die Gemeinde selbst nicht singen zu lassen, die vielmehr in der Stille zum Altar kommen und von ihm zurückkehrend still, man möchte sagen contemplativ sich niederlassen soll; dieser contemplativen Haltung würde das Hören einer ansprechenden Musik sich sehr gut anpassen.*) Wenn aber kein Abendmahl gefeiert wird, so würde sich auch in die Schlußhandlungen des Sonntagsgottesdienstes eine Figuralmusik sehr wohl einreihen lassen. Wir denken uns dies so, daß unmittelbar nach dem Amen, das die Predigt schließt, die Gemeinde mit ihrem Schluß-Choralgesang einträte, dann folgten die Schlußgebete, Abkündigungen und der Segen, und hierauf, als Bekräftigung desselben, als ein musikalischer Segen, würde die Musik eintreten, nach deren Beendigung die Gemeinde unter Orgelspiel auseinandergienge. Hier sieht man, daß auch die allereinfachste protestantische Cultusform den Chorgesang sehr wohl aufnehmen und mit Gewinn verwerthen kann.

II. Die Frage: was sich zu solchem Gebrauch eigne, führt zunächst auf den Text. Daß dieser ein religiöser sein und speciell zum Tage, zu dessen festlicher Bedeutung passen muß, versteht sich von selbst, er soll ihn ja feiern helfen; nimmt ein Dirigent darauf keine Rücksicht, sondern läßt aufführen, was ihm gerade unter den Händen ist oder kein neues Einstudiren kostet, so ist die ganze Musikaufführung zwecklos.**) Im Uebrigen aber steht dem Musiker zu diesem Zweck ein reiches Material zu Gebot; denn er ist nicht an das Kir-

*) Verf. erinnert sich noch sehr gut, wie er als Knabe sich am Osterfest jedesmal auf den Moment freute, wenn in der Kirche seiner Vaterstadt, nachdem die Liturgie gelesen, Consecration und Vaterunser gesprochen war und die Communicanten herzutraten alsbald von der Orgel her eine Musik begann; es war ein Stück von Vanhall (Mozarts Zeitgenossen), in welchem eine Sopranstimme begann: Hallelujah! und Chor und Orchester einsetzte mit den Worten: Er hats vollbracht!

**) Verf. hörte einst am Morgen des Osterfestes die Zumsteeg'sche Cantate aufführen: „Liebet eure Feinde, hasset nie, große göttliche Lehre, Christus lehrte sie." Das war denn doch sehr wenig österlich. In einer andern Kirche führte man am Ostermorgen Haydn's Chor auf: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes." Das klang zwar festlicher; aber da jedermann wußte,

chenlied gebunden, es stehen ihm Bibeltexte, Psalmen, einzelne Sprüche, es stehen ihm christliche Dichtungen von mannigfacher Art zu Dienste; er kann sie sogar zu einem lebendig sich entwickelnden Ganzen verbinden, das sich dem Dramatischen mehr oder weniger nähert, wie denn aus solchen Kirchenstücken das Oratorium in der Bach'schen Form, wie die großen Passionsmusiken, entstanden ist. Da wechseln Bibelsprüche und Liederverse ebenso mannigfach, wie die musikalischen Formen der Arie, des Recitativs, des Duetts, des figurirten, breit ausgeführten Chorgesangs und des vom gesammten Personal ausgeführten Chorals. Die Blüthezeit dieser Cantaten, die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts, brachte auch Dichter, die mit Liebe diesen Gegenstand pflegten; die kaiserlich gekrönte Dichterin, Magdalene Sibylle Rieger z. B. (s. Koch, I S. 322.) hat in die 3. Sammlung ihrer Gedichte (Stuttg. 1754) einen ganzen Jahrgang aufgenommen von solch „gottgeheiligter Music über die Sonn- und Feiertägliche Evangelien", in der evangelischen Schloßkirche zu Stuttgart a. 1748 aufgeführt. Jede dieser Musiken beginnt mit einem Dictum, d. h. einem Bibelspruch, den die Musik ohne Zweifel motettenartig ausführte, dann folgt regelmäßig ein Recitativ mit einer Arie, worauf an gewöhnlichen Tagen ein Recitativ zum Schlußchoral leitet, an Festtagen aber dieses zweite Recitativ kunstreicher mit kurzen Chorsätzen abwechselt; den Schluß macht immer ein Choral in einfach vierstimmigem Satze, vom Orchester begleitet. Wer diese Texte alle componirt hat, ist von der Dichterin nicht gesagt, ohne Zweifel war es der damalige Capellmeister Stötzel, wie auch sein vortrefflicher Amtsvorfahrer Störl einen ganzen Jahrgang solcher Kirchenmusiken hinterlassen hat.*) Sehr ausgebildet, als ein Kunstwerk, das neben seinem lyrischen Hauptcharakter auch epische und dra-

daß das aus Haydn's Schöpfung, nicht aber ein Ostergesang war, so konnte der sonst so schöne Chor Niemand befriedigen.

*) Welche Menge solcher Jahrgänge für den evangelischen Gottesdienst componirt worden sind (Bach allein hat 5 vollständige Jahrgänge gesetzt, Telemann deren sogar 12), ist zu ersehen in dem Katalog bei Schauer, Geschichte der biblisch-kirchlichen Dicht- und Tonkunst, Jena 1850. S. 103—166.

matische Elemente in sich faßt, tritt uns die Cantate bei Seb. Bach entgegen; sie wird unter seinen Händen je zu einem kleinen Oratorium. Eine Cantate auf Himmelfahrt (Neue Ausg. der Bach-Gesellschaft Bd. II. Nr. 1) beginnt mit einem Hymnus des Chors (Lobet Gott in seinen Reichen rc.) Sofort singt ein Tenor das „Evangelium": „Der Herr Jesus hub seine Hände auf und segnete seine Jünger" u. s. w. Sofort folgt: Baß-Recitativ: „Ach Jesu, ist dein Abschied schon so nah?" rc.; Alt-Arie: „Ach bleibe doch mein liebstes Leben" rc. Dann wieder der Evangelist: „Und er ward aufgehoben zusehends — — sitzet zur rechten Hand Gottes". Dann Choral: „Nun lieget alles unter dir!" Evangelist: „Und da sie ihn sahen gen Himmel fahren, siehe da standen bei ihnen zwei Männer in weißen Kleidern, die sprachen:" Duett: Ihr Männer von Galiläa rc. Alt-Recitativ: Ach ja, so komme bald zurück rc. Evangelist: „Sie aber beteten ihn an — kehrten um nach Jerusalem mit großer Freude." Sopranarie: „Jesu deine Gnadenblicke kann ich doch beständig sehn" rc. Schlußchor: der figurirte Choral: „Wann soll es doch geschehen" (Melodie: Von Gott will ich nicht lassen.) Das epische Element repräsentirt der Solotenor als Erzähler im Recitativ; das dramatische erscheint dort, wo die beiden Engel mit einem Duett selbst auftreten, selbst reden, anstatt den Evangelisten nur referiren zu lassen, was sie geredet haben. So kommen auch sonst, zumal in den Festcantaten, die Engel und der Herr selbst als redende (d. h. singende) Personen vor. Hier also ist auch der rechte Ort, wo allein das Dramatische in den Cultus eingreifen kann, in derselben Weise, wie es sich im Oratorium weiter ausbreitet. Ist doch selbst das Epische darin zugleich dramatisch, sofern der Erzähler eine biblische Person, also ein im großen Drama des Reiches Gottes mithandelndes Subject ist; ebenso stellt in den lyrischen Partien der Solo-Sopran, Solo-Alt u. s. w. die glaubige Seele, der Chor die Gemeinde vor. Ueberdies setzt die Musik (z. B. in der Bach'schen Cantate auf das Michaelisfest) auch das, was im Texte episch ist, in unmittelbare, gegenwärtige Handlung um, nemlich in musikalische

Handlung, die nicht fürs Auge, sondern fürs Ohr sich vollzieht, indem dort der Chor die Worte singt: „es erhub sich ein Streit, die rasende Schlange und höllischer Drache" ꝛc. ist die Musik selber ein stürmisch bewegtes Handeln; nur im einfachen Choral kommt die Lyrik rein und vollständig zu Tage. — Wir wundern uns, daß solch umfassende Musikwerke von 6, 7 und mehreren, zum Theil sehr ausgeführten Sätzen Platz im Gottesdienst fanden; auch wenn, wie es bei manchen angezeigt ist, die eine Hälfte am Anfang, die andere am Schlusse aufgeführt wurde, ist jede dieser Hälften noch von weit längerer Dauer, als alles was wir von Kirchenmusik noch haben. Wir müssen glauben, daß die Gemeinden jener Zeit, wenigstens diejenigen, die einen Bach zum Organisten und Cantor hatten, mehr Kunstsinn hatten, als die Gegenwart, daß ihnen diese Musiken wirkliche Erbauung waren, nicht aber eine unnütze Verlängerung des Gottesdienstes. *) Eine gedrängtere Form als die eigentliche Cantate (die freilich selbst wieder verschiedene Maße annimmt) und zugleich eine ältere Gattung ist die Mottete, deren Name, nur mißbräuchlich auch mit u geschrieben, nicht von mutare, sondern von môt, Spruch, abzuleiten ist; eine Musik zu einem biblischen, vornemlich didaktischen Spruch (vgl. Köstlin a. a. O. S. 1019), die aber auch musikalisch das Eigene einer gewissen Gedrängtheit hat, so daß immer, wenn eine Stimme mit einem melodischen Satze endigt, dann bereits eine andere Stimme den Faden schon ergriffen hat und fortführt, so daß eigentlich nirgends eine Pause, ein Einschnitt entsteht. (Die Musiker binden sich freilich nicht sehr strenge an derlei Definitionen, so daß auf manche Compositionen, die diesen Namen führen, das eine oder andere jener Merkmale nicht paßt.) — Zur Textfrage sei nur noch bemerkt, daß wir nicht den mindesten Anstoß daran nähmen, wenn auch lateinische Texte zu obigem Zweck verwendet werden, d. h. wenn

*) Von einem Versuch, den Joh. Klaj in Nürnberg um 1644 machte, solche Kirchenmusiken auch durch declamatorische Abschnitte zu bereichern, berichtet Winterfeld, „Zur Geschichte heiliger Tonkunst" (Leipz. 1850) S. 90 f. Jedoch scheinen diese Aufführungen nicht innerhalb des Gottesdienstes Statt gefunden zu haben.

einem tüchtigen Musikstück, einem Adoramus, einem Magnificat u. s. w., das der Componist zu lateinischem Texte gesetzt hat, nicht erst ein deutscher Text unterlegt wird. Das Latein mit seinen vollen Vocalklängen ist die musikalisch'ste Sprache; daß aber die Gemeinde die Worte verstehen müsse, die der Chor singt, ist nicht absolut nothwendig, es genügt, daß sie weiß, es ist ein Oster-, ein Weihnachtsgesang, den wir hören; wie die einzelnen Worte lauten, darauf kommt weniger an. Wo freilich daran als an etwas Katholischem ernstlich Anstoß genommen würde, müßte man sich auf deutsche Texte beschränken, und auch außerdem dürfte ein lateinischer Gesang doch nur Ausnahme sein.

Die Musik aber betreffend muß, was der Kirche dienen will, auch kirchlich, in kirchlichem Styl componirt sein und demgemäß auch vorgetragen werden. Dieser Satz wäre sehr klar, wenn nur auch ebenso klar wäre, was eigentlich kirchlicher Styl ist. Jeder glaubt das zu wissen, aber fordern wir eine Definition, so weiß uns Niemand eine solche zu geben, die als Maßstab überall angelegt werden könnte und ein richtiges Urtheil begründete. Die Musica divina z. B. von Proske predigt im Vorwort mächtig gegen alles Unkirchliche, aber nirgends sagt sie uns, was denn unkirchlich und warum es das sei. In der Marx'schen Compositionslehre wird zwar der Choral, die Fuge, die Motette, der Orgelsatz ausführlich abgehandelt, aber alle 4 Bände des Werkes enthalten nicht eine Zeile, die uns das Unterscheidungsmerkmal kirchlichen Musikstyles angäbe. Wir haben in allen Winterfeld'schen Werken gesucht — hofften namentlich in einer seiner kleineren Schriften („Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche", Leipz. 1848) Auskunft zu finden — alles vergebens. Selbst Köstlin, der sonst in wissenschaftlichem Interesse schärfer als all unsre Musiktheoretiker solche Dinge erörtert und fixirt, läßt S. 971—976 unter den verschiedenen Stylarten der Musik den Kirchenstyl unberührt. Schöberlein (in der Einleitung zu Riegel's Schatz rc. S. 9) tritt der Sache näher, indem er sagt:

„Im Gottesdienste darf nur das laut werden, was der Ausdruck der allgemeinen Frömmigkeit ist und mithin von Allen gleicherweise empfunden und erfahren werden kann. Die Kirche hat ihren eigenen Styl wie im Liede so im Gesange. Kennt sie auch die Gegensätze heiliger Trauer und Freude, ja des Jubels im höheren Chor, so sind doch bei ihr diese Gegensätze in den Schranken eines keuschen Maßes gehalten, und über allen noch so lebendigen und tiefen Empfindungen der Buße und des Lobes waltet die selige Ruhe des Friedens Gottes. Auch die Harmonieen sind frei von weichlicher Gefühligkeit und aufregenden Uebergängen; klar und rein, ruhig und erhaben schreitet ihr Gang fort, und versetzt hiemit die Hörer aus dem Kreise subjectiver, weltlicher Empfindungen in das Reich der Heiligen.“

Wir können dieses gelten lassen, aber mit der Bemerkung, daß damit immer nichts Greifbares, musikalisch-Bestimmtes gesagt ist; welche Accorde sind denn weichlich-gefühlig? welche Uebergänge sind aufregend? Und manche Gesänge aus Opern, manche Instrumentalstücke könnten wir nennen, auf die alle die angegebenen Merkmale des Kirchenstyles passen, und die dennoch nicht Kirchenstücke sind. Wo steckt denn also das Kirchliche? wo das Weltliche? Mit Kategorien wie subjectiv und objectiv reicht man nicht aus; Händel hat von derlei Theorien nichts gewußt, und doch gewußt, wie man für die Kirche und wie man für das Theater schreibt; woran haben dann solche Meister sich bei dieser Unterscheidung gehalten? Der Jurist Thibaut hat in seinem Werkchen über die Reinheit der Tonkunst (3. Aufl. S. 43 ff.) eine Belehrung gegeben, die bis zu einem gewissen Puncte befriedigt. Er sagt:

„Die Kirche ist nicht der Ort, wo alles Genießbare gegeben und genossen werden soll. Sie ist vielmehr der Ort, wo der Mensch gleichsam im Angesichte Gottes erscheint, und so vor Gott, in dessen Nähe, sein Herz in Kummer, Reue, Freude und Anbetung ausschüttet. Wie nun in Gottes Gegenwart kein keckes Selbstvertrauen und kein gänzliches Verzagen Statt finden kann, so wird es auch in der Kirche keinen überströmenden geistigen Rausch und keine bis zur Vernichtung führende Verzweiflung geben. Wer also hier in voller Freude des Herzens Gott loben will, der wird seinen Dank nicht mit ungebundenem Jubel, sondern mit bescheidener Inbrunst aussprechen; und wer, durch Leiden gebeugt, außer der Kirche sich in Schwermuth und Jammer auflösen könnte, der wird in der Kirche vor Gottes Angesicht wieder getrost werden, nicht die Hände ringen, nicht ächzend und jammernd hin- und herlaufen, sondern durch den Glauben an einen nahen Gott aufgerichtet, in Geduld und Ergebung den Himmel zum theilnehmenden Zeugen seines Kummers machen.“ Und später S. 47: „Der Kirche sind alle Formen der

Musik anpassend, welche nicht an sich nur das Weltliche darstellen können, wie ein Walzer oder ein tänzelndes Siciliano; folglich kann in der Kirche ein Largo, ein Adagio, ein Grave, ein Andante, ein Allegro, ein fugirter wie ein nicht fugirter Satz vorkommen, aber Alles soll mäßig, ernst, würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenschaftlos sein."

Daran haben wir nun doch etwas — aber allerdings nicht eben viel. Es läuft offenbar die ganze Regel auf das ne quid nimis hinaus; wir könnten aber wiederum eine Menge von Musikwerken, z. B. Mozart'schen Sonaten, Quartetten, Orchesterstücken — ja selbst von Opernmusik anführen, die alle dieses ne quid nimis beobachten, in denen „Alles mäßig, ernst, würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenschaftlos ist" — aber trägt darum etwa Mozarts Arie „In diesen heiligen Hallen", trägt der Marsch im Titus, trägt Mehuls Oper „Joseph und seine Brüder", trägt das Lied des Wasserträgers in Cherubini's Oper, tragen die Chöre der Priesterinnen in Spontinis Vestalin darum den kirchlichen Charakter? Will man aber, wozu Schöberlein geneigt ist (s. oben), diese negativen Bestimmungen dadurch positiv ergänzen, daß man sagt: kirchlich ist diejenige Musik, die die frommen Empfindungen und Gesinnungen einer Christengemeinde (wo nicht gar den dogmatischen Inhalt der kirchlichen Bekenntnisse!) ausdrückt: so können wir dies schon darum nicht brauchen, weil wir überhaupt nicht gestatten, daß der Musik die ihr widernatürliche Auflage gemacht wird, irgend etwas anderes, als eben nur Musik, auszudrücken; aber wenn wir dies auch dahin modificiren, daß, wie schon mehrfach oben bemerkt wurde, zwischen den Tonbildern und zwischen Dingen der wirklichen Welt oder Stimmungen des Gemüths dieselbe poetisch erkennbare Aehnlichkeit Statt finden kann, wie zwischen menschlichen Stimmungen und etwa einem Wald, einem Gebäude, einer Gegend eine Aehnlichkeit zu entdecken ist: so ist damit die Hauptfrage immer noch unbeantwortet: wie muß denn eine Musik, eine Melodie klingen, um solch ein musikalisches Symbol von etwas nicht-Musikalischem, also im vorliegenden Fall von Glaube, Hoffnung, Liebe, Anbetung, Buße u. s. f. zu sein? Man kann nicht etwa sagen: solch eine Musik muß ein Adagio sein

— oder sie muß (wie die alte Kirchenregel in Bezug auf den Vortrag des Requiem lautete) submissa voce gesungen werden: Händels Hallelujah ist weder ein Adagio noch piano zu singen und doch ein vollendet-schönes Kirchenstück.

Jenes Schuldigbleiben aller Antworten hat allerdings seinen guten Grund: man kann schlechthin nicht a priori oder in abstracto bestimmen, wie eine Musik lauten müsse, um kirchlich zu sein; immer erst dann, wenn der concrete Fall gegeben ist, wenn ein Musikstück fertig vorliegt, können wir sagen: es paßt zum ganzen Ton und Styl christlichen Gottesdienstes, oder es paßt nicht dazu. Aber wenn wir uns nun Rechenschaft geben über die Kriterien, nach denen wir, meist ohne uns ihrer klar bewußt zu sein, solch ein Urtheil fällen, so haben wir uns zuvörderst wohl in Acht zu nehmen, daß wir nicht das Kirchliche in solchen Zeichen zu erkennen glauben, die lediglich durch eine Art Tradition sich in kirchlicher Musik festgesetzt haben, während sie innerlich und ursprünglich nur in demselben Zusammenhange mit religiöser Musik standen, wie mit aller andern oder wie mit dem persönlichen musikalischen Charakter eines großen Tonsetzers. Weil alte, vortreffliche Meister gewisse Musikformen in ihren Kirchenwerken angewendet haben, so haben wir uns daran gewöhnt, sie auch für das absolut Kirchliche anzusehen und deßwegen wird uns, was psychologisch ganz natürlich ist, dabei auch kirchlich und fromm zu Muthe. Jene alten Meister haben nun zwar dieselben Formen auch vielfach in weltlichen Musikwerken angewendet, allein diese Werke sind verschollen, die weltliche Gesang- und Instrumentalmusik hat inzwischen Riesenfortschritte gemacht, hat sich außerordentlich reich, ja üppig entwickelt, und nun klingen uns jene älteren Formen schon deßwegen kirchlich, weil sie von der jetzigen Opern- und Concertmusik so sehr abweichen; ihre Alterthümlichkeit läßt sie uns auch als heiliger erscheinen. Man könnte auch sagen: ihre Einfachheit und ihr ernsterer, gewichtiger Charakter (der sich ja auch in den weltlichen Liedern des 16. und 17. Jahrhunderts, ja selbst in Tanzmelodien jener Zeit nicht verleugnet) sei dem Heiligen auch objectiv näher; nur paßt das weit

nicht überall, auf Seb. Bachs hohe Messe z. B. ist das Prädicat Einfachheit wahrlich nicht anzuwenden; und der Ernst der ältern Musik, d. h. das Noch-nicht-vorhandensein von einer Menge melodischer und rhythmischer Reize, schließt doch nicht aus, daß uns, wie oben schon erwähnt, selbst in Bachs Cantaten manche Arien im $^{12}/_{8}$ Tact doch gar zu tanzhaft, manche Bravour-Passagen in Händel'schen geistlichen Arien als modischer Flitterstaat seiner Zeit vorkommen. Aber gerade dies, daß wir doch auch an den alten Meistern nicht alles ohne Unterschied für kirchlich nehmen, weist darauf zurück, daß für uns, bewußt oder unbewußt, gewisse Merkmale existiren, die neben jenen traditionellen Einflüssen auch eine objectivere Bedeutung haben.

1) Es muß (wie dies von Hanslick am evidentesten ausgeführt ist) eine rein ästhetische Wirkung der Musik von einer physischen oder elementaren unterschieden werden. Jene vermittelt sich durch das wahrhaft ästhetische Verhalten des Hörers, d. h. durch reine Anschauung; er vernimmt das musikalisch-Schöne mittelst des Ohres ebenso wie der Betrachter eines Gemäldes das Schöne der bildenden Kunst mittelst des Auges vernimmt; indem er es stille anschaut, genießt er es und wird von demselben, von der in sinnlicher Unmittelbarkeit ihm sich offenbarenden Idealität beseligt; das eben macht ihn stille. Aber die Musik, als Klang, als eine Fluth herandringender Tonwellen wirkt auch auf das physische Leben, und während im Gebildeten, im ästhetischen Menschen jene rein ästhetische Wirkung vorwaltet, so daß die physische dadurch ganz absorbirt wird, so wiegt dagegen beim Ungebildeten — bei jedem, der in musikalischer Beziehung ein ἄνϑρωπος χοϊκός ist, — die physische Wirkung vor; empfindet er diese nicht, so ist die Musik ihm langweilig. D. h. dem letzteren hat sie nur Werth, ist sie überhaupt nur Musik, wenn sie ihm in die Glieder fährt, wenn er meint, darnach tanzen oder marschiren zu müssen. Nun gibt es Musikgattungen, die gerade hierauf angelegt sind, die eben deßhalb einen unmittelbar physisch auf Nerven und Muskeln wirkenden Rhythmus haben, die diesen sehr stark markiren, eben deßhalb auch im Basse keinen melodischen Wechsel dulden, sondern

vorzugsweise nur Tonica und Dominante mit einander abwechseln, und dadurch nun auch die Melodie bestimmt werden lassen, die, weil sie sich über solch einen simpeln Grundbaß und nach solch einem wie ein Hammerwerk klopfenden Rhythmus bewegen muß, einerseits knappere Formen, kurze gleichmäßige, sich wiederholende Sätze bilden, andererseits desto mehr melodischen Reiz in diesem engen Raum entfalten, aber eben in der Melodie den Rhythmus überall markirt hervortreten lassen muß,*) welch letzteres Moment ganz besonders dasjenige ist, was eine Melodie zu einer lustigen macht. Man sieht, daß das der Walzer ist — weiter auch der Marsch. Nun sagen wir einfach: alles, was jene sinnliche Wirkung auszuüben geeignet ist, das gehört nicht in die Kirche. Wohlgemerkt, nicht deßwegen, weil das Sinnliche an sich ein Sündiges wäre, sondern deßwegen, weil dies nur die niedere, gemeine Wirkung der Musik ist, während dem Cultus nur die ästhetische entspricht; daß ich das Schöne anschauen darf, das allein ist das dem Cultus Verwandte, das Beseligende in der Kunst. Obiges Kriterium ist ein durchaus klares und technisch sicheres. **) Wenn in Haydn's Messe in B dur im Dona pacem Figuren im $^3/_4$ Takt vorkommen, die in jedem Menuett stehen könnten, dann fühlt jeder, daß das nicht kirchlich ist; wenn in der Schöpfung, in dem Duett zwischen Adam und Eva das Allegro mit einem Hörnersolo in $^2/_4$ Takt anfängt, dessen Baß von der Tonica zur Dominante, von der Dominante zur Tonica wechselt, dessen Rhythmus dem Zuhörer unwillkürlich in allen Gliedern nachzuckt, so ist damit wieder jenes Kriterium des Nichtkirchlichen gegeben. Dasselbe haben wir in

---

*) Daß bei Seb. Bach nie auch nur ein Anklang an gemeine Musik vorkommt, hat hauptsächlich auch in seinen Bässen seinen Grund, die immer in wunderbaren, mystischen Gängen sich bewegen, niemals aber zwischen Tonika und Dominante hin und hertrippeln.

**) Darin hat Proske unwillkührlich das Richtige getroffen, wenn er in der oben citirten Vorrede zur Musica divina S. XXV. sagt, der Rhythmus der kirchlichen Musik werde zwar nicht in den Gliedern, desto mehr aber im Geist und Gemüth empfunden; nur müssen wir, genauer als jener es thut, Geist und Gemüth in dieser Thätigkeit auf die rein musikalische, rein ästhetische Anschauungskraft reduciren.

Mozarts C dur-Messe, im Gloria, wo zu den Worten: Domine Deus pater, rex coelestis, domine fili unigenite etc. ebenfalls eine Weile der Baß zwischen Tonica und Dominante abwechselt, und dazu zuerst die Instrumente, dann die Singstimmen je eine durch diesen Rhythmus und Accordwechsel bedingte Figur ausführen. *)

2) Ein zweites Kriterium ist das oben von Thibaut angegebene, das nur bestimmter fixirt werden muß. Es soll, sagt er, nichts Leidenschaftliches in kirchlicher Musik vorkommen, sondern alles, Freude und Trauer, ein würdiges Maß beobachten. Da aber diese Maßbestimmung eine sehr unbestimmte ist, da das Leidenschaftliche auch eine nur bildliche Bezeichnung für ächte Musik sein kann (denn diese steht hoch über allen Leidenschaften, so daß man nur für sie, nicht aber in ihr selbst leidenschaftlich sein kann); da auch leidenschaftliches Wesen vielmehr durch den vortragenden Sänger, als durch den Componisten in die Musik gebracht wird: so sagen wir besser: alles Grelle, alles auf plötzlichen Effect berechnete, all jene Formen und Figuren, mit welchen in der theatralischen Musik Scenen weltlicher Erregung begleitet werden, alles was wild, was schauerlich oder was schmachtend, was empfindsam klingt, muß die kirchliche Musik meiden, weil es an sich schon dem Frieden einer sabbathlichen Versammlung von Christen nicht angemessen ist und weil es Erinnerungen an ganz andere Orte und Vorgänge wach ruft.**) Auf dies namentlich, die Reminiscenzen, ist ein Hauptgewicht zu legen; vieles, was an sich ebensogut kirchlich sein könnte, wie Andres, erinnert doch an Unkirchliches, und ist deßwegen zu meiden, wie der Prediger und wie die Liturgie solcher Ausdrücke sich enthält, die, wenn sie auch richtig eine Sache bezeichnen,

*) Solche Stellen hätte Thibaut a. a. O. S. 51 als unkirchlich rügen dürfen, nicht aber eine ganz unschuldige Stelle im Requiem deßwegen beanstanden, weil eine sehr entfernte Aehnlichkeit mit einer Stelle im Figaro wenigstens mit dem Mikroskop zu entdecken ist.

**) Ein ehemaliger Münchner Componist, A. H. Chelard, hat in seinen Messen große Trommel, Triangel u. s. w. angewendet; und doch war dies noch nicht das Aeußerste, da es Andere gegeben hat, die beim Sanctus Kanonen im Takte der Musik abfeuern ließen. (Wenn wir nicht irren, waren es Neukomm und Spontini, die diesen casus belli in die Kirchenmusik einführten.)

gegen die vielleicht gesprochen werden könnte, doch durch die Erinnerungen, die sie wach rufen, auf die Gedanken störend einwirken. *)

3) Positiv aber wird der ächte kirchliche Styl im Chorgesang (als Gegensatz zum Choral) daran erkannt, daß in ihm das Höchste musikalischer Kunst zur Erscheinung gebracht wird; das aber ist nicht etwa die Virtuosität, denn diese kann nie als höchste Kunst anerkannt werden, zumal da sie ganz vornehmlich vom wechselnden Zeitgeschmack abhängig ist und diesem dient, sondern es ist die kanonische, die fugirte Satzweise. Wohl ist die Fuge und der Kanon, überhaupt die polyphone Schreibart, deren Wesen und Unterschied wir hier nicht auseinanderzusetzen haben, da dies Sache der speciellen musikalischen Kunstlehre ist, deren Eigenthümliches aber jedem nicht gänzlich musikalisch Unwissenden bekannt seyn muß — nicht an sich frömmer, als die sog. homophone; man kann die Fuge nicht nur zu weltlicher Musik sehr wirksam verwenden (die Fugen z. B. in Händels und Bachs Clavierfuiten haben durchaus keinen religiösen Zweck, zu den Opernouverturen Händels gehört regelmäßig eine Fuge und Mozart hat in

*) Unter die obige Kategorie der Effecte gehört wohl auch das Unisono, das von den alten Meistern nie oder nur selten und schnell vorübergehend angewendet wurde. In der Sammlung liturgischer Gesänge von Schöberlein und Riegel 2. S. 288 f. finden sich mehrere Unisonostellen, die aber wohl der neue Bearbeiter zu solchen gemacht hat. Derselbe läßt in Nr. 196 erst mit dem Amen der Gemeinde die Vierstimmigkeit für Chor und Orgel eintreten. An Chelards (s. d. vor. Note) Messen wurde namentlich auch das häufige Unisono getadelt. In einer seiner schönsten Compositionen — in der Hymne: „Hör mein Bitten, Herr! neige dich zu mir" läßt Mendelssohn den Chor ebenfalls lang und stark im Unisono singen; dies macht aber, daß das Stück nur als Concertstück gebraucht werden kann. — Was wir oben unter 1 und 2 ausführten, ist auch wohl der Sinn des Satzes von Riehl (a. a. O. S. 344), die Kunstformen der Zeit dürfen in der Kirche nur ihre strengste, reinste und würdevollste Anwendung finden, und obgleich eine kirchliche Musik durchaus nicht undramatisch zu sein braucht. — Orlando Lasso so gut wie Seb. Bach waren gewaltige Dramatiker in der Kirche — so gehört doch das Bühnenpathos der rein subjectiven Leidenschaft nicht vor den Altar. Es sei die Kirchenmusik des blos sinnlichen Reizes der spielenden Form entkleidet, in Gedanken reich, einfältig im Schmucke der Figuren" — In obigem Sinne, als einen durch Vergleichung die Sache deutlicher machenden Ausdruck, können wir uns auch die Benennung „contemplativ" gefallen lassen, mit welcher Proske (a. a. O. S. XXXI) den Charakter ächter Kirchenmusik zu bezeichnen sucht.

derselben Form seine Ouvertüre zur Zauberflöte, das Finale seiner Jupitersymphonie geschrieben): sondern sie kann sogar gerade durch ihre Eigenthümlichkeit zur Bewirkung der stärksten Komik verwendet werden. *) Gleichwohl hat sich mit Recht die weltliche Musik seit einem Jahrhundert immer mehr vom Fugensatz entfernt und, indem sie ihn der Kirche überließ, ihn auch zu einem Hauptmerkmal kirchlicher Musik werden lassen. Denn einmal ist es, wie gesagt, das Höchste der Kunst, durch Festhaltung und Durchführung eines einzigen Thema's ein reich ausgestattetes, lebensvoll dahinfluthendes Ganzes zu Stande zu bringen; und wenn der Mensch das Beste, was er vermag, Gott zu Ehren ans Licht stellen, Ihm zum Opfer bringen soll, so wird er dies als Musiker eben durch die Fuge thun. **) Wohl scheinen dem Laien manche der Mittel, die der Fugist anwendet, diese Umkehrungen, diese Erweiterungen und Verengungen u. s. w. wie pure Spielereien; aber sie sind es nur in so weit, als überhaupt alle Kunst ein Spiel ist; und die Herrschaft über alle diese Kunstmittel, die freie, geniale Verwendung und reiche Verwerthung derselben tritt dennoch in einem tüchtigen Werke dieser Art als etwas so Schönes in seiner Wirkung und als eine so kräftige Manifestation des Geistes vor die Anschauung, daß er erkennt, wie eben in diesem Spiel der Geist so gut ein Bestes leiste, als wenn der Architekt in der Gothik dieselben Grundformen im kleinsten wie im größten Maße, in einem Schnitzwerk an Kanzel und Gestühle, wie an der Façade oder dem Helm eines Münsterthurmes stets wiederkehren läßt, oder als wenn der geistliche Redner Einen Gedanken, Einen Schrifttext nach den mannigfachsten Seiten hin entwickelt. Zweitens aber erkennen wir auch in der Form der Fuge etwas Symbolisches, was sie dem Got-

*) In den Finale's von Haydn's Symphonien steckt oft der größte Humor, das munterste, schalkhafteste Spiel in der sog. Durchführung; hat vollends ein fugirter Gesangssatz einen komischen Text, so macht grade die Wiederholung und das Ineinandergreifen der Sätze uns unwiderstehlich lachen.

**) So hat Seb. Bach Friedrich dem Großen ein „musikalisches Opfer" gebracht, wie er selbst es benannte, indem er ein ihm von dem König aufgegebenes Thema mit allen contrapunctischen Künsten ausführte.

tesdienste so besonders adäquat macht. Wenn im Messias der Chor beginnt und sich ausbreitet: „durch seine Wunden sind wir geheilet", da ists, als ob sich alles, was Odem hat, als ob aller Welt Zungen sich herandrängten, um ihr Bekenntniß in Buße und Glauben unter dem Kreuze des Erlösers niederzulegen; bald von der, bald von jener Seite kommt ein Häuflein heran, das auch, wie Paulus, nichts weiter zu wissen sich rühmt, als Christum den Gekreuzigten. So ist es die Mannigfaltigkeit in der Einheit, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die, wie sie die christliche Gemeinschaft des Glaubens constituirt, so in der Fuge sich abbildet. Der Componist denkt an solche Intentionen von ferne nicht — wir haben noch von keinem der großen Meister ein Bekenntniß dieser Art vernommen, — er will eine Fuge machen und sonst nichts; aber wenn das Kunstwerk fertig ist und lebendig zur Darstellung kommt, dann steht es dem Hörer frei, solche Symbolik darin zu finden, die sich gerade an diesem Puncte so ganz natürlich jedem darbietet. — Dazu kommt noch, daß diese Kunstform am wenigsten jene sinnlich wirkende Art von Musik zuläßt, die wir oben unter 1 und 2 abgewiesen haben; die Nothwendigkeit, das Thema regelmäßig und in immer neuer Combination der Stimmen durchzuführen, gibt dieser Gattung immer schon einen ernsten, strengen Charakter, der nichts Tändelndes, nichts Tanz- oder Marschmäßiges zuläßt oder wenigstens auf nichts der Art führt. Die älteren Meister nennen den fugirten Satz gerne einen „gearbeiteten"; das deutet ganz gut auf jenen Gegensatz zu leerem Spiel, auf jenen Ernst, der der Kirche so willkommen ist.

4) Von einer andern Seite zu würdigen ist noch die sog. Choralfiguration, die eine Choralmelodie zu ihrem Thema hat, und dieselbe entweder als Fugenthema durchführt, oder sie mit einem Kranze andrer musikalischen Gedanken umgibt, aus denen sie immer wieder hervorglänzt. Wie wundervoll hat vor Allen Bach den Choral der Gemeinde zum Object solcher Ausführungen zu machen verstanden! Wen faßt es nicht im Innersten an, wenn im Verlaufe des Doppelchors, der die Einleitung zur Matthäus-Passion bildet, auf einmal

aus den Wogen der 8 Chorstimmen als neunte der Choral auftaucht: O Lamm Gottes unschuldig! So kann es auch als eines der Merkmale des kirchlichen Chorstyles betrachtet werden, daß der Choral, den die Gemeinde einfach als Volksmelodie singt, von der höhern Kunst zum Grundgedanken für ihre freieren und reicheren Gebilde gemacht wird. Mag das Ganze ein noch so belebtes Tonwerk sein, dieser cantus firmus gibt ihm die jedem erkennbare kirchliche Signatur; was aber selbstverständlich nicht sagen will, daß nur da wo ein Choral als cantus firmus das Musikstück durchziehe, die Kirchlichkeit constatirt sei. Für die katholische Kirche tritt in dieser Beziehung an die Stelle unsres Chorals der gregorianische Choral; Proske sagt a. a. O. S. XXVI: „Der liturgische Gesang-Codex ist gleichsam die heilige Schrift der Kirchenmusik. Aus ihr müssen die Perikopen für den ächten Kirchenstyl entnommen werden; die aus eigener Phantasie des Componisten geschöpften Motive sind in der Regel als ein zur Profanation des Heiligthums führendes Gebilde eitler Willkür zu betrachten." Daß die alten Meister den cantus firmus aus dem Meßbuche zu nehmen pflegten, ist bekannt; nur sieht man hier auch wieder den Satzungsgeist der katholischen Kirche. Was aus der eigenen Phantasie z. B. eines Bach oder Händel entsprungen ist, müßte hiernach schon profan sein; aber ist denn nicht auch der gregorianische Choral aus irgend eines Menschen eigener Phantasie entsprungen? ist er etwa vom Himmel gefallen oder von Engeln vorgesungen worden? Bei alledem ist aber zuzugestehen, daß dieses Positive des Kirchenstyls, um vollständig genossen werden zu können, um sich musikalisch daran zu erbauen, immer schon — eben weil es die höchste Kunstgattung ist — einen Grad musikalischer Bildung voraussetzt, dem zwar gerade durch kirchliche Aufführungen auch die ferner Stehenden allmählich näher gebracht werden können und sollen, der aber doch, so lange er nicht erreicht ist, nicht absolut als Maßstab gelten kann. Eine Bach'sche Cantate würde in einer Dorfkirche, auch wenn sie von tüchtigem Personal ausgeführt würde, schwerlich erbauend sein, weil Niemand ein Verständniß dafür hätte. Deßhalb müssen nun auch nie-

dere Gattungen da zugelassen werden, wo sie in Proportion stehen zu der durchschnittlichen musikalischen Bildung. Auch jene Cantaten, deren wir von Männern, wie Zumsteeg, Rink u. A. so manche schöne besitzen, ferner die einfach populären, auch für ländliche Gesangchöre ausführbaren, immer lohnenden Chorgesänge von Silcher, von Kocher u. A. haben ihr Recht und ihren Segen. Solche Arbeiten dürfen nicht nach dem Maße des strengen Kirchenstyls bemessen werden; für sie genügt es, wenn die oben erörterten negativen Erfordernisse kirchlicher Musik eingehalten werden. Sie wollen dem Bedürfniß eines bestimmten musikalischen Standpunctes durch gefällige Melodie und einfache Harmonie Genüge thun, und haben ihren Zweck erfüllt, wenn durch sie die Liebe zur Tonkunst in einer Gemeinde so geweckt wird, daß man allmählich auch Höheres begehrt, Schwereres leisten und Strengeres genießen lernt. Hier nun müssen wir noch eine oben nur im Vorbeigehen berührte Frage genauer ins Auge fassen, nemlich ob es einen specifisch katholischen und einen specifisch protestantischen Styl des Chorgesanges gebe? Bejaht muß diese Frage in soweit werden, als der evangelische Choral auch im Chorgesang eine Stelle hat, sei es als eigner Theil einer Kirchenmusik, sei es als Thema einer Fuge oder Figuration. Denn der Choral ist protestantisch, mit ihm tritt überall das protestantische Princip hervor. Aber außer diesem einen, allerdings richtigen Puncte, den wir oben unter Ziff. 4 besprochen haben, muß die Frage verneint werden. Wohl kennen wir verschiedene Meßgesänge, Offertorien u. dgl. bei denen, auch wenn man sie im Concertsaal hört, Einem sogleich zu Muthe wird, als rieche man Weihrauch; wenn z. B. das wunderschöne Et incarnatus est in Jos. Haydns B dur-Messe anhebt, zuerst vom Alt einstimmig, dann mit Sopran zweistimmig, da meinen wir, es müßte eine Frauen- oder Nonnenprocession an uns vorüberziehen. Einen ähnlichen Eindruck, den des specifisch Katholischen, macht z. B. in Mozarts Requiem das Hostias et preces, in seiner C dur-Messe das Benedictus, in Cherubini's Requiem das Sanctus und Pie Jesu; aus einer Messe von L. Hetsch erinnern wir uns eines Kyrie und Sanctus, die ebenfalls, ob-

gleich der Componist Protestant ist, diesen katholischen Ton aufs schönste getroffen haben. Allein wenn wir uns über diese Ideen-Association Rechenschaft geben, so liegt der Grund sicherlich nur darin, daß uns erstlich schon die lateinischen Worte als Worte aus dem Meßtexte bekannt sind, und daß zweitens bei gewissen ariosen Melodieen die oben schon bezeichnete größere Weichheit gegenüber dem auch zur Massenwirkung qualificirten Choral um so fühlbarer hervortritt, je melodiöser sie sind. Wer nicht öfter schon ein Hochamt gehört, Processionen mit angesehen, ebendarum auch das künstlerische, dramatische Zusammenpassen jener weichen, melodischen Töne und des Apparats von Lichtern, Bildern, Weihrauch, in dem der Priester wie in Wolken gehüllt erscheint, noch nie empfunden hat, der wird in der Musik, wenn er diese allein hört, schlechterdings nichts Katholisches erkennen, wie denn auch in ihr selbst keine Confession ausgesprochen vorliegt. So wird auch nur, wer auf den genannten Unterschied aufmerksam gemacht ist, z. B. in Michael Haydns classischem Meßgesang: „Wir werfen uns darnieder vor dir Herr Zebaoth" specifisch katholische Musik sehen; wir hören dieselbe von protestantischen Chören und sogar Gemeinden singen (zu dem Liede: Befiehl du deine Wege, zu dem sie auch die schönste melodische Begleitung ist), und, wenn auch Jeder merkt, daß sie anders klingt, als etwa „Vater unser im Himmelreich", so klingt ja noch Vieles anders als ein dorischer Choral, das darum noch nicht specifisch katholisch ist. Bei andern Musiksachen liegt das Katholische in den Anklängen an den gregorianischen Gesang (z. B. in einer Messe von H. Zöllner das Crucifixus etiam); allein wo lutherischer Altargesang besteht, da finden sich solche Anklänge gleichfalls und gehören mit Recht dahin, wie auch, wo die Psalmodie in der evangelischen Kirche geübt wird, manches ihr Verwandte, das uns sonst katholisch vorkäme, nicht mehr so erscheint, so wenig als wenn auf lutherischen Altären Lichter zur Communion brennen. Ein katholischer Tonsetzer wird allerdings nicht die Melodie von „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" zum cantus firmus einer Messe machen; aber das hat nicht einen musikalischen, sondern ganz

andere Gründe, wogegen z. B. aus Chrysanders Händel I. S. 394 zu ersehen ist, daß dieser gut protestantische Meister nicht das mindeste Bedenken getragen hat, einen Satz aus dem gregorianischen Gesange zu mehrfachen Anthems und andern Kirchensätzen, zuletzt in seinem Hallelujah im Messias (zu den Worten: „denn Gott der Herr regiert allmächtig“) zu verwenden. Am meisten inneren Grund noch hat es, wenn wir etwa Palestrina und Bach vergleichen, und in jeder Note des Capellmeisters zu St. Peter den Katholiken, in jeder Note des Leipziger Cantors den Protestanten erkennen. Was ist aber dieser innere Grund? Mit Kategorien wie diese: Beim Katholiken herrsche das Gefühl, die Andacht sei lauter Empfindung, beim Protestanten der kalte Verstand, — würden wir, so plausibel das scheint, doch sehr im Nebel bleiben und nichts weniger als eine Wahrheit aussprechen; um einen Palestrina'schen Satz, z. B. seinen 42. Psalm, zu Stande zu bringen, braucht der Componist wahrlich Verstand, so gut wie der Baumeister, der zu einem Palast die Risse machen, wie der Historienmaler, der seine Personen richtig gruppiren muß, wie der Feldherr, der seinen Regimentern ihre Positionen anweist; und was das Gefühl anbelangt, so hat Bach dessen so viel, als irgend ein Musiker haben muß, um seinen Beruf zu erfüllen, ohne dieses hohe und fein ausgebildete Gefühl würde er ja das Schöne nicht vom Häßlichen, das Schönere nicht vom Schönen unterscheiden können. Aber der deutsche Meister, dessen musikalisches Denken wesentlich von der Orgel ausging, der auch nie in Italien war, um (wie Händel, wie später Mozart) den Sinn für melodische Anmuth dort auszubilden, hat in seinen Werken den Hauptwerth auf selbstständige Führung und Durchführung jeder Stimme gelegt, wodurch in den Zusammenklang oft etwas Herbes kommt, das erst mehrmaliges Hören erfordert, um richtig aufgefaßt zu werden. Palestrina dagegen, der nicht von der Orgel ausgeht, sondern rein den Chorgesang als sein Material behandelt, dem schon als Italiener alles Herbe, was sich nicht als reiner Wohlklang darstellt, von Haus aus unmöglich war, der aber andererseits ebensowenig mit sinnlichem Reiz, wovon wir oben sprachen, wirken

wollte, hat in die Aufeinanderfolge reiner Wohlklänge, die wie lichte, glühende Abendwolken in den mannigfachsten Tinten schimmernd und doch einen gemeinsamen künstlerischen Typus tragend vor uns dahinziehen, zumal in Dreiklänge, deren unmittelbare Nebeneinanderstellung uns in wunderbarer Weise mitten aus einer Tonart in eine andere, aus dieser mitten in eine dritte stellt und eben durch den Vollklang der Accorde uns die ganze Fülle jeder Tonart genießen läßt *), eine musikalische Schönheit gelegt, die eben nur sein Genius ihn gelehrt hat und die allerdings zum katholischen Cultus deßwegen so vortrefflich paßt, weil in den weiten Hallen eines Domes diese vollen und so wunderbar wechselnden Dreiklänge am klarsten austönen; dieses Ineinanderwogen derselben ist musikalisch ein ähnliches Symbol, wie der Weihrauch, der vor den Altären aufsteigt. Aber man singe — wie dies der Domchor in Berlin thut, wie es auch sonst je und je geschieht — ein Stück von Palestrina in einer protestantischen Kirche

---

*) Es sei zur Verdeutlichung nur erinnert an den Anfang seines Stabat mater:



Hier liegt die unvergleichlich schöne Wirkung zumeist in der unmittelbaren Aufeinanderfolge der reinen und vollstimmigen Accorde A dur, G dur, F dur, C dur, F dur, G moll, A dur, durch deren verschiedene Umwendungen zugleich die einfach schöne Melodie der Oberstimme entsteht. Ebenso in seinem Miserere, namentlich in der Stelle:



und kein Mensch wird sagen, das sei papistische Musik; auch ohne jene Umgebung von Hochaltar und Rauchpfanne, ohne daß das Glöcklein am Altare dazwischenklingt und aus der mystischen Ferne her der Priester sein Gloria in excelsis oder Dominus vobiscum ruft, macht sich diese reine musikalische Schönheit geltend; gerade das musikalisch Schöne kennt an sich keinen Unterschied zwischen Protestantischem und Katholischem, weil es weder eine Himmelfahrt Mariä noch einen Artikel aus der Augustana vorstellt, sondern eben Musik. So ein O bone Jesu, ein Adoramus, ein O crux ave, O salutaris hostia, Ecce quomodo moritur etc. u. s. w. von Palestrina und ähnliche Sachen von ähnlichen Meistern, so ein Psalm von Marcello, ein Ave verum corpus von Mozart — diese zieren einen protestantischen Cultus so gut, wie einen katholischen, (daher z. B. die von Neidhart herausgegebene Sammlung von Gesängen des Berliner Domchors — Musica sacra — neben den Werken von Schütz, Bach, Graun, Mendelssohn ebensoviel katholische Kirchenmusik, auch ein Stück von dem talentvollen Russen Bortniansky bringt) nur daß aus dem Texte alles das entfernt bleiben muß, was ein protestantischer Sänger nicht aussprechen, nicht bekennen, und darum auch eine protestantische Gemeinde ohne Aergerniß nicht anhören könnte. Umgekehrt sehen wir nicht ab, warum nicht bei katholischen Gottesdiensten, wo dieselben dem Chordirigenten freie Wahl lassen, auch Musik von Protestanten zugelassen werden könnte; wo nicht die Bigotterie schon an der Urheberschaft sich stößt und darum das Werk, es mag so gut sein als es will, verdammt, da wird ein Händel'sches Hallelujah, ein Mendelssohn'scher Psalm, ein Spohr'sches „Selig sind die Todten" oder „Heilig, heilig" ꝛc. eine katholische Gemeinde musikalisch erbauen so gut als eine protestantische.*) Haben doch Protestanten auch Messen componirt (S. Bach, Doles, Naumann,

*) Im Kölner Dom hörte Verf. einst mitten unter den Gesängen des Hochamts die Arie aus Paulus: Gott sei mir gnädig nach deiner Güte ꝛc. deutsch an der Stelle des Graduale gesungen, dort hat man also obige Ansicht auch getheilt.

Spohr, M. Hauptmann, Hetsch u. A.), was wir keineswegs nach dem Urtheil des Heidelberger Katechismus über die Messe (Fr. 84.) als Verleugnung protestantischen Sinnes ansehen, sondern einfach als den Standpunct des Künstlers, dem das Schöne als Schönes oben ansteht, und den der so musikalische Text des Meßritus anzieht.*) Man hat den Gegensatz zwischen Palestrina und Bach schon damit bezeichnen wollen: jener gleiche der Peterskirche in Rom, dieser dem Straßburger Münster. Diese Vergleichung hinkt aber außer anderem schon darum, weil, was in der Peterskirche allein kirchlich, zur Andacht stimmend genannt werden kann, lediglich die colossalen Dimensionen sind; das Heiligthümliche Palestrina'scher Gesänge hat die mehr heidnische als christliche Renaissance wahrlich nicht repräsentirt.

Wir haben seither immer den Chorgesang in pleno ins Auge gefaßt. Es ist die Frage, ob nicht auch Sologesang (einschließlich des Duetts und Terzetts) in der Kirche Raum habe. Man ist im Allgemeinen von Seiten der Theoretiker dagegen, weil man sagt, es richte sich dann die Aufmerksamkeit zu sehr auf den Sänger oder die Sängerin und auf deren Kunstfertigkeit; jedes Solo mache die Kirche zum Concertsaal. Das kommt aber ganz auf die Musik selbst und auf den Solosänger an. Wir haben z. B. die Solostellen in den Psalmen von Marcello von einer Altistin in einer Weise vortragen hören, die Niemanden in die Stimmung eines Concertpublicums versetzte; jeder Ton so rein und schön, aber so ohne alle Prätention, ohne alles Flitterwerk, daß, auch wenn man den Gesang im Concertsaal gehört hätte, Niemand würde eingefallen sein, Beifall zu klatschen; der Concertsaal wäre zur Kirche geworden. Arien wie Hän-

*) Händel hat nie eine Messe componirt; was man unter diesem Namen von ihm vorführt, sind Psalmcompositionen von ihm, die man dem Meßtext unterlegt. Mendelssohn hatte wohl einmal Lust, eine Messe zu schreiben, um daran zu zeigen, was Kirchenmusik sei, gleichwohl hat er es nie gethan. (S. s. Briefe II. S. 77.) Ihm war das deutsche, lutherische Bibelwort so reich auch für die Musik, daß er nicht nach der römischen Liturgie zu greifen versucht war. Einzelne lateinische Kirchentexte übrigens hat auch er in Musik gesetzt.

dels: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", wie Bachs „Ich will dir mein Herze schenken", seine Altarie „Murre nicht lieber Christ" (in der Cantate: Nimm was dein ist und gehe hin), wie Mendelssohns „Jerusalem, Jerusalem, die du tödtest" oder „Sei stille dem Herrn" —; dann ein Terzett wie der schöne Kanon in As dur in Neukomms Ostermorgen, ein Duett wie Marcellos 20. Psalm („All mein Begehren") — das sind Sachen, die, gesungen nach rechter Art, auch den Sänger innerlich so heben, daß er sich selber gänzlich vergißt, und mit den Zuhörern die reine, edle Schönheit solcher Musik genießt. Es ist eine gemeine Vorstellung, als ob jeder Solist ein eitler Geck wäre, der sich hören lassen wolle; dem ächten Musiker wird seine eigene Leistung so objectiv, als hörte er sie von einem Andern, und sein Genuß wird nur dadurch erhöht, daß er in Activität ist, daß er Andern damit Freude bereitet. Wäre jedes Hervortreten des Einzelnen aus der Gemeinde und vor die Gemeinde, jede Manifestation persönlicher Begabung und Leistung widerkirchlich, dann müßten wir auch den Prediger schweigen heißen; denn alle Gefahren der Eitelkeit einerseits und falscher Bewunderung oder Kritik andrerseits, die man vom Sologesang befürchtet, treffen auch hier zu, wenn gleich allerdings die ganze Aufgabe und Thätigkeit des Predigens weniger Versuchung jener Art mit sich führt, als die Thätigkeit des Singens; den Sänger oder die Sängerin hebt innerlich nicht das Bewußtsein eines heiligen Amtes, wie den Prediger. Aber gewiß ist doch, daß auch der Sänger, wofern er frommen Herzens ist, das Gefühl eines höhern Berufs haben wird; ist nicht die Sängerin, die im Messias intonirt: „Denn es ist uns ein Kind geboren" auch eine Verkündigerin der großen Freude, die allem Volk widerfahren soll? Und wäre es so unmöglich, daß solch eine Verkündigung mehr wirkliches Fest- und Freudengefühl in den Zuhörern bewirkte, als eine magere Predigt, die vielleicht kunstgerecht beweist, daß und warum man sich heute freuen soll, aber keinen Funken solcher Freude wirklich entzündet? — Aber das liegt allerdings im Wesen aller Kirchenmusik begründet, daß der Sologesang nur umgeben und getra-

gen vom Chor, also auch immer in bescheidener Begränzung auftreten und nie zur Production des Virtuosen ausarten darf. Eine Arie, ein Duett kann nur Platz finden in der Mitte von Chorgesängen, so daß der Einzelne immer wieder zurücktritt, um im Ganzen zu verschwinden. Ohnehin ist ja durch die Localität und Aufstellung des Personals in einer Kirche schon dafür gesorgt, daß die Person des Singenden aus der Masse gar nicht hervortritt, nicht als einzelne sichtbar wird.

III. Was die Art der Ausführung betrifft, so ist

1) zu erwähnen, daß man bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts es für unschicklich hielt, kirchliche Gesänge durch Frauen ausführen zu lassen; man verwendete ausschließlich Knaben und Männer, welche letztere mit der Falsettstimme auch Sopran- und Altpartien übernehmen mußten. (In Italien sind dafür bekanntlich die Castraten üblich geworden.) Erst Mattheson in Hamburg setzte es nach vielem Widerspruche durch, daß Frauen mitsangen. Nun ist zwar nicht zu leugnen, daß die Knabenstimme gerade für kirchliche Sachen einen eigenthümlichen Vorzug besitzt, man hört in ihr das Metall der werdenden männlichen Stimme, daher auch neuerlich manche Kirchenchöre, wie die alten Currenden (Pauperchöre) ihren Sopran und Alt nur mit Knaben besetzen. Gleichwohl hat die weibliche Stimme eine Anmuth und Zartheit im Klange, der es dennoch nicht an Kräftigkeit fehlt, die wir — zumal unserer Deduction des Chores gemäß — nicht vermissen möchten, so daß wir als das Normale ansehen, daß Frauen den Sopran, Knaben den Alt, Männer den Tenor und Baß übernehmen. Seit dem Aufkommen der Liedertafeln, Liederkränze u. s. w. ist aber mancher Orten die Vorliebe für Männergesang dermaßen gestiegen, daß man auch in der Kirche nur noch diesen hören lassen wollte. Es sind auch eine Menge Compositionen und Arrangements für diesen Zweck gefertigt worden. Wir nun lassen dem Männergesang für gesellige Zwecke, für nationale Feste seinen wohlverdienten Ruhm; Jäger-, Soldaten-, Priesterchöre in der Oper müssen selbstverständlich von Männern gesungen wer-

den. Aber den Männerchor auch zum regelmäßigen Kirchenchor zu machen (wofern man nicht durch den Mangel an Sopran- und Altstimmen dazu genöthigt ist): das ist eine Verkehrtheit. Erstens — wir wollen uns hiefür nur auf das Urtheil der Preisgerichte bei den Liederfesten berufen — kann man die Liederkränze in Stadt und Land durchschnittlich nur bis zu einem gewissen Puncte musikalischer Bildung bringen, darüber hinaus aber nicht. Da fehlt es denn gar vornehmlich an Tenoren, die die nöthige Höhe haben und rein singen. Werden solche Leute für einen gemischten Chor verwendet, so decken sich solche Mängel leichter durch die Macht des Ganzen; die Tenore werden in einem gemischten Chor ohnehin nicht in solchem Grad in Anspruch genommen, als im Männerchor; wenn aber heisere, mitgenommene, falsche Stimmen als erste Tenore die Melodie führen sollen, so ist das abscheulich. Zweitens aber ist es sehr schwer, Kirchensachen für Männerstimmen zu schreiben. Der enge Raum von höchstens $2^1/_2$ Octaven, in welchem sich alle vier Stimmen bewegen müssen, läßt gerade eine ächt-kirchliche Stimmenführung schwer zu.*) So ist man auf Liederartiges, meist auf Choräle beschränkt; oder

*) Wir finden in Franz Commers Musica sacra II. S 83 sogar ein Kirchenstück von Caspar Kerl (der 1625 bis etwa 1660 blühte), das für vier Bässe gesetzt ist, aber trotz großer Kunst müssen nicht wenige Stellen verworren klingen, weil die verschiedenen Stimmen in der Tonlage einander viel zu nahe sind. Sonst freilich enthält jene Sammlung aus dem 16—18. Jahrhundert vortreffliche Kirchensätze, die schon von den Componisten für Männerstimmen gesetzt sind; (der Ausdruck virilibus vocibus adaptatas auf dem Titel heißt doch nicht, daß sie erst vom Sammler arrangirt worden seien?) Aber die Tenore, die diese Messen, Psalmen u. s. w. schön ausführen können, werden selten zu finden sein. Vor einem so trefflichen Männerquartett, wie dasjenige, das in der Privatcapelle der jetzigen Königin von Würtemberg den musikalischen Theil des griechischen Gottesdienstes besorgt, haben wir allen Respect; in Petersburg aber werden die Gesänge von gemischtem Chor (Knaben und Männern) ausgeführt. Wir selbst haben schon einzelne Sachen von Palestrina (ein Adoramus, O bone Jesu, Ecce quomodo moritur justus), für Männerchor bearbeitet, mit vortrefflicher Wirkung ausführen gehört; aber auch wo tüchtige Stimmen in hinreichender Zahl vorhanden sind, würde sich doch für sie nicht so viel geeignete Musik finden lassen, daß man nicht beim Gottesdienste den vollen, gemischten Chor vermissen würde.

legt man einem in den Heften des Liederkranzes stehenden Lied (z. B. dem Ständchen in Es dur aus Cosi fan tutte oder einem Volksliede wie „Stumm schläft der Sänger" —) einen geistlichen Text unter — ein schwacher Nothbehelf, der zum Aergerniß wird, wenn Jemand da ist, der das Original kennt. Wie in die Kirche die ganze Gemeinde gehört, Männer, Weiber und Kinder, so auch sollen im Chor der Kirche alle diese Classen ihr Charisma zum gemeinen Besten verwenden.

2) Das „Wie" bezieht sich auch auf die Art des Vortrags. Für diesen gelten natürlich zuerst die allgemeinen Regeln alles Gesanges; also namentlich reine Intonation, reines Festhalten des Tones während seiner ganzen Dauer, und reine Aussprache. Wir haben es oben nicht als absolut nothwendig zugestanden, daß die Gemeinde jedes Wort verstehen müsse; aber wenn sie die Worte nicht versteht, so soll nicht die schlechte Aussprache Schuld sein, d. h. die Sänger müssen das Ihre thun, um verstanden zu werden, um nicht sogar einen bekannten, wohlverständlichen Text zu verunstalten und lächerlich zu machen. — Sodann aber muß die Kirche auch von höher gebildeten Sängern verlangen, daß sie alles Theatralische, was auf der Bühne einmal zur Praxis gehört, in der Kirche aber affectirt und darum unanständig ist, schlechthin bei Seite lassen. Wenn z. B. (wie Verf. vor 20 Jahren es hörte) ein Opernsänger in der Bach'schen Matthäuspassion die Einsetzungsworte des Abendmahls mit denselben portamenti's singt, die er etwa in „O Isis und Osiris" anzubringen für passend oder beifallssicher hält, so verderbt dieses an sich schon zweideutige Beiwerk den reinen, edlen Eindruck, den das Kunstwerk machen soll; es ist eine ästhetische Sünde, wie eine Verletzung des kirchlichen Decorum. Jene Willkürlichkeiten, wie sie sich die Theatersänger so vielfach erlauben, um, wie sie sagen, ausdrucksvoller zu singen, also wo der Componist ein Viertel als Auftakt gibt, ein Achtel daraus zu machen, forte zum fortissimo, zu einem Schrei, piano zum pianissimo, zum Flüstern zu machen, ist in Kirchensachen vollends vom Uebel.

IV. Aus was für einem Personal endlich ist der Chor zu bilden? Der Natur der Sache nach soll derselbe die musikalische Elite der Gemeinde, und zwar vorzugsweise aus der Jugend der Gemeinde in sich vereinigen. Unsere Väter haben Stiftungen gemacht, aus denen jedem Theilnehmer ein Benefiz gereicht wird, wodurch allerdings solch ein Institut eine nicht zu verachtende Sicherheit seines Bestandes gewinnt. Nur ist in kleineren Gemeinden solch ein Benefiz in der Regel zu beschränkt, um damit ein zahlreiches Chorpersonal zu unterhalten; wir kennen Landstädte, in welchen dabei nur auf einen Sopran, einen Alt u. s. w. gerechnet ist, was zwar ein Quartett, aber keinen Chor gibt. Daher wird der letztere in der Regel nur durch Freiwillige herzustellen sein; solche zu gewinnen, sie bei gutem Willen zu erhalten, am rechten Orte auch ein gutes Wort nicht zu sparen, das ist eine Gabe, die manchmal gerade den tüchtigsten Dirigenten abgeht. Sehr erwünscht ist zu obigem Zweck das Vorhandensein einer Currende (eines Pauperats), wobei nur alles darauf ankommt, daß der Präfect ein musikalisch gehörig gebildeter Mann ist. Auf das Lehrerpersonal, wenigstens an den Volksschulen, sollte in erster Linie überall gerechnet werden können und darauf schon die Seminarbildung mit Ernst hinwirken. Steht ein solcher Chor einmal in Blüthe, so wird es möglich sein, nicht nur die Hauptgottesdienste regelmäßig mit Kirchenmusik auszustatten, sondern man hat dann auch die Mittel, der Gemeinde auch außer denselben kirchliche Musik zu hören zu geben, sei es in der Art, wie die Thomasschüler in Leipzig alle Samstage Nachmittags Motetten in der Kirche singen, sei es durch Einrichtung sogenannter liturgischer Gottesdienste, bei welchen die Musikstücke durch zwischen eintretende Bibellectionen und Gebete verbunden, also die Pausen durch liturgische Stücke ausgefüllt werden. Welche dieser Formen anzuwenden sei, das hängt von localen Verhältnissen, namentlich vom Vorhandensein besserer oder geringerer Gesangkräfte und eines qualificirten, thätigen Dirigenten ab. Je mehr aber auf diesem Wege die Gemeinde (die natürlich bei keiner solchen Production ein Eintrittsgeld,

wie bei einem Concert, zu erlegen haben dürfte) kirchliche Musik zu hören Gelegenheit hätte, um so mehr würde ihr auch beim Gottesdienst selber der Chorgesang zum Genusse, zur Sonntagsfreude werden, weil sie mehr Verständniß dafür gewänne. Und ist es nicht Jammerschade, daß die reichen Schätze edler Musik, die unsere Kirche besitzt, und die Tausenden zur Freude werden könnten, vergraben liegen, oder höchstens von einzelnen Liebhabern aufgesucht und genossen werden?

5.

Indem wir, dem obigen Plane gemäß, noch in einem besonderen Capitel uns mit der Orgel beschäftigen, bedarf es wohl kaum der Bemerkung, daß es damit nicht auf eine Theorie des Orgelspiels oder eine technische Anweisung zu demselben abgesehen ist, welche zu geben nur dem Meister des Instruments, dem Künstler, zusteht. Wir haben auch hier nur den Standpunct des Hymnologen, d. h. des Theologen einzunehmen, der sich darüber muß Rechenschaft geben, was die Bedeutung dieses Instrumentes für den Gottesdienst und demgemäß auch der richtige Gebrauch desselben sei, den die Kirche von demjenigen fordert, welchem sie diese ihr verliehene Gottesgabe, dieses kostbare Gut zur Verwaltung anvertraut.

Eine Gottesgabe nennen wir die Orgel; denn es ist in der That providentiell, daß ein Tonwerkzeug erfunden werden mußte, das, mit keinem andern irgend vergleichbar, gerade durch seine Eigenthümlichkeit dem christlichen Gottesdienste sich so eng anschießt, daß wir uns einen Sonntagscultus ohne Orgel in evangelischer Kirche ebensowenig denken können, wie umgekehrt die Orgel auch sonst nirgends hingehört als in eine Kirche. Im ersten Fall, der in der reformirten Kirche Anfangs eintrat, erschiene uns der ganze Cultus arm, schüchtern, mehr an Conventikel als an eine Kirche erinnernd, was in der päpstlichen Capelle und in der russischen Kirche nur dadurch einigermaßen ergänzt wird, daß der aus Virtuosen bestehende Sängerchor auch die Stelle der Orgel vertritt. Der zweite Fall liegt nur etwa

in großen Concert-Räumen vor, wie in Exeter-Hall in London, wo für Oratorien eine Orgel aufgestellt ist; dann aber erhebt sich der Concertsaal eben selber zu einer Art Kirche; denn das rechte, wahre Oratorium gehört in die Kirche. — Die Orgel unterscheidet sich von allen übrigen Tonmitteln dadurch, daß sie 1) zwar eine große Menge von Tönen, Tonfarben, Tonreihen in sich birgt, die nach Belieben einzeln oder in ganzen Massen zu Gehör gebracht werden können, und zwar von dem einzigen Manne beherrscht, der auf der Orgelbank sitzt; aber 2) daß keiner dieser Töne ein unmittelbar vom Spieler hervorgebrachtes musikalisches Product ist, das er, wie der Sänger in seiner Kehle, wie der Geiger mit Fingerdruck und Bogenstrich, wie der Bläser mit seinem Athem, wie selbst der Clavierspieler mit seinem Anschlag, persönlich und individuell erzeugte; der Orgelton ist gewissermaßen Naturproduct durch Naturgewalt erzeugt,*) nur geordnet durch den Orgelbauer und mit souveräner Gewalt über das Ganze, wie über den leisesten Einzelton, über die kleinste, am fernsten stehende Pfeife zur Action commandirt vom Organisten durch seine Berührung der Claves. Aber gerade was sonst für einen Mangel an einem Instrumente gelten müßte, daß sein Ton fertig hervorbricht, keinerlei Modification durch die verschiedene Art des Anschlags, durch crescendo und decrescendo, sforzando u. dgl. duldet, sondern jeden Ton beharrlich und gleichmäßig fortklingen läßt, bis ihn ein physisches Hinderniß zum Schweigen nöthigt, d. h. bis der Finger oder Fuß des Spielers sich von der Taste zurückzieht: gerade dies trifft mit dem oben über kirchlichen Styl Gesagten zusammen, denn es schließt alle die Mittel aus, mit denen auch ohne reellen musikalischen Inhalt Effect gemacht werden kann; es zwingt also den Spieler oder Componisten, sich auf die Realität des Inhalts (nemlich des musikalischen

---

*) „Aus der Kernspalte der Orgelpfeife strömt der Wind mit einer Geschwindigkeit von 96—124 Pariser Fuß, also mit der Geschwindigkeit eines heftigen Sturmwindes.“ Zamminer, die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik, Gießen 1855. S. 244.

Gedanken-Inhalts) mit seiner ganzen Kraft zu werfen, was dann eben die Polyphonie des Orgelspiels zur Folge hat. Zu letzterer, zum Fugenspiel in der freiesten wie in der strengsten Form, ist die Orgel das eigentlich prädestinirte Instrument; sowohl die Mehrheit der Manuale und des Pedals (man baut ja große Orgeln mit 3, 4 Manualen und 2 Pedalen), als die Vielheit der Register laden zur Nebeneinander- und Gegeneinanderführung selbstständiger Tonreihen von selber ein. Wie klingt das herrlich, wenn z. B. in der kleineren Bach'schen G moll-Fuge das Thema, das in der obersten Tonlage lieblich an einen Kuhreihen anklingt, nachdem es die mittleren Stufen durchlaufen hat und da immer gewachsen ist, endlich im Pedal wie mit Riesenschritten, unter denen die Erde erzittert, daherkommt, und nun alle Stimmen dasselbe Thema in immer neuen Wendungen und Verschlingungen und doch so durchsichtig klar erklingen lassen, bis nach dem letzten gewaltigen Gange, den es im Basse macht, der bei Bach gewöhnliche und doch immer überraschende Dur-Accord den ganzen Wettkampf der Stimmen wie ein heller Siegesruf abschließt! — Marx hat in jener Eigenschaft der Orgel (Compos.-Lehre IV. S. 23.) mit ihrer rücksichtslosen Starrheit nicht nur, was man allenfalls gelten lassen kann, das Symbol der Kirche, als der in sich selbst abgeschlossenen unwandelbaren Macht im Gegensatze gegen alles weltlich-menschliche oder individuelle Leben sehen wollen (was übrigens genau nur auf die katholische Kirche paßt), — sondern er geht so weit, die Orgel für das musikalische Sinnbild der kirchlichen Satzung, für das dogmatische Instrument zu erklären („so fest und unabänderlich und rücksichtslos wie das Dogma"). Satzung und Dogma, gestehen wir, ist uns noch nie in den Sinn gekommen, wenn wir Orgelspielen hörten; diese Deutung würde nur passen, wenn das Instrument gleich einer Spieluhr oder Drehorgel auch nur eine bestimmte Zahl von Melodieen, auf ein Walzwerk gesetzt, „unabänderlich und rücksichtslos" zu hören gäbe. Desto gewisser ist, daß jener Sprödigkeit gegen dasjenige, was man in Spiel und Gesang etwa das „Hineinlegen der Seele" nennt, gegen alle subjective

Färbung eine positive Eigenschaft entspricht, die dieses Tonwerkzeug vorzugsweise zum Kircheninstrument macht. Das ist die wunderbare Kraft, mit der eine große, vollständig ausgerüstete Orgel jedes Orchester überbietet, ohne daß diese Kraft doch das Betäubende oder sinnlich-Erregende einer schmetternden Trompetenmusik oder Wagner'schen Orchesterlärms hätte. „Wie eine, man weiß nicht woher kommende, dem dunkeln Schoß weltbewegender Kräfte entstiegene, geisterhafte höhere Gewalt braust die voll genommene Orgel, besonders in den Baßtönen, und auch wo nur einzelne zartere Register erklingen, hat ihr Ton ein bestimmtes, von allem Schwanken und Oscilliren freies Auftreten, das den reinen Contrast bildet zu den nie dieser absoluten Sicherheit und Unwandelbarkeit fähigen Tönen anderer Organe; es ist ein Ideales, hereintretend in die gewöhnliche Realität, unbeirrt durch sie hindurchschreitend, unbedingt über sie übergreifend, was aus der Orgel uns entgegenzutönen scheint. Verstärkt wird der Eindruck der Idealität durch das schlechthin Mühelose ihrer Töne, das mit ihrer Construction gegeben ist; es ist kein Aufwand subjectiver Anstrengung, kein bloßes Streben nach Kraft, sondern die reine, volle, in majestätischer Hoheit oder lieblicher Ruhe sich äußernde, sich objectiv darstellende Kraft selbst." (Köstlin a. a. O. S. 1042 f.) In der That, das ist der Eindruck, mit dem wir beim Eintreten ins Gotteshaus empfangen werden; wir sehen den Mann nicht, der die Töne zu solchem Vollklange bringt, wir denken überhaupt gar nicht daran, daß eine Menschenhand diesen Meeresstrom sendet und regiert; es ist eine ideale Macht, eine Gottesmacht, deren Hauch wir empfinden; ja, wie die Hand des Allmächtigen auch die Widersprüche, auch das, was einzeln für sich schlimm ist im physischen und moralischen Sinne, in höherer Einheit ausgleicht und ins Ganze mitverwendet, so beruht ein Theil jener machtvollen Wirkung der Orgel auf der räthselhaften Mischung, die die mancherlei Mixturen hervorbringen, da z. B. mit dem C dur-Accord zugleich alle die Dreiklänge der einzelnen Töne mitklingen, aus denen er besteht, also mit e auch die Quint h und die Decime gis, mit g auch die Quint

d u. s. w. — furchtbare Dissonanzen, die doch in der vollen Orgel richtig proportionirt nur die Schönheit des Ganzen erhöhen.

Dieser Art und Natur der Orgel entspricht nun auch der Antheil am Gottesdienst, das Eingreifen in den Organismus desselben, wie es von der kirchlichen Ordnung ihr angewiesen ist. Wie die Glocke hoch vom Thurme die Gemeinde von weit und breit zusammenruft, so hat die Orgel das Ehrenamt, die Kommenden im Inneren der Kirche zu begrüßen,*) und deßgleichen sie beim Auseinandergehen zu verabschieden, gleichsam das Pax vobis, Dominus vobiscum, dem Volke musikalisch mitzugeben. Aber wie sie in den Hallen des Gotteshauses das erste und das letzte Wort hat, so ist sie auch das alle einzelnen Cultusacte verbindende, vermittelnde Glied. Denn es ist liturgisches Gesetz, daß wenn einmal der Gottesdienst begonnen hat, vom ersten Anschlagen der Glocken an keine leere Stelle mehr eintreten darf bis zum Ende; daß daher auch, wo nicht ein Moment zu stillem Gebet bestimmt ist, jede Lücke zwischen zwei Acten ausgefüllt werden muß: und dieses Ausfüllen und Ueberleiten ist Sache der Orgel. Wie häßlich klänge es, wenn nach dem Choral der Gemeinde, nach dem letzten von der ganzen Masse gesungenen Ton oder Accord ohne weiteren Verzug die Solostimme des Predigers sich hören ließe! Jeder Prediger würde instinctmäßig eine Weile warten, bevor er zu reden begänne; wie schön dagegen füllt diese Lücke ein kurzes Nachspiel der Orgel aus! Ebensowenig schön, ein ebenso gewaltsamer Contrast wäre es, wenn nach dem letzten

*) In einer großen Stadtkirche, die eine prachtvolle Orgel besitzt, war Verf. an einem hohen Festtage einmal zugegen; er erwartete, nachdem das Geläute schwieg, nun freudigen Herzens den ersten Orgelton — aber alles war still, nur von Zeit zu Zeit ließ sich ein leise stimmender Geiger, ein verstohlen seinen Ansatz probirender Hornist vernehmen, und endlich, nach einer guten Weile, nach ödem, peinlichem Warten, begann ohne alles Präludium eine Kirchenmusik, der dann, wie gewöhnlich, der Choral der Gemeinde folgte. Also gerade da, wo die Orgel zuallererst berufen ist, ihre Macht zu entfalten, ließ der Organist sie schweigen! Bei katholischen Organisten würde man wohl solche Unwissenheit in Betreff ihres Berufs und der Bestimmung ihres Instruments nirgends finden.

Wort des Predigers oder Liturgen der erste Ton des Gemeindechorals von allen sollte angestimmt werden; die Orgel ists, die vom einen zum andern überleitet; wie sie selbst ein gebundenes Spiel fordert, so bindet sie auch das sonst Getrennte und Contrastirende an einander. Eben darum aber soll die Orgel auch nicht bälder aufhören, als bis der nächste Act beginnen kann, sei es die Kirchenmusik oder ein liturgischer Act oder was sonst. (Wenn z. B. das Präludium der Orgel endet, ehe der Geistliche, der sofort die Liturgie beginnen soll, vor dem Altare erschienen ist, oder wenn der Musikdirigent nach dem Aufhören des Präludiums erst noch eine Weile zusieht, bis endlich die Musik anfängt, vielleicht noch einen fehlenden Sänger erwartet oder noch allerlei Weisungen gibt, so ist das ein Zeichen völligen Mangels an Verständniß für das kirchliche Decorum, das nicht zuläßt, daß die einzelnen Acte, wie die Piecen eines Concerts, durch Pausen, die zum Schwatzen einladen, von einander getrennt werden. Aber wie die Orgel in alle dem selbstständig auftritt, so weiß sie sich auch ihrer Vollkraft zu enthalten, um ihre Tonmittel je nach Bedürfniß als Begleitungsstimmen zum Gemeindelied und Chorgesang herzugeben. So erhalten wir 3 Aufgaben, die die Orgel im Cultus übernimmt: 1) das selbstständige Präludium (und Postludium); 2) die kurzen, nur verbindenden Orgelsätze; 3) die Begleitung des Chorals und Chorgesangs. Den zweiten dieser Puncte können wir aber füglich mit den beiden andern zusammennehmen, eben weil sich diese kleinen Orgelsätze immer an ein Größeres als Vorspiel, Nachspiel, Zwischenspiel anschließen.

1. Was oben über den Empfang der Gemeinde im Gotteshause gesagt wurde, das schließt die Regel in sich, daß — mit Ausnahme von Passionstagen und Trauerfeierlichkeiten, dann auch von Acten, die keinen festlichen Charakter haben, wie Kinderlehren, sonst aber immer, — das Präludium der Orgel ein volltönendes sein, also mit vollem oder doch nahezu vollem Werke ausgeführt werden soll. Wir wissen sehr wohl, daß das von vielen Meistern im Orgelspiel nicht anerkannt wird, allein wir dürfen uns auf das gesunde Gefühl

eines Jeden berufen, daß, wenn wir Sonntags zur Kirche kommen, und ein paar Register von einem vielstimmigen Orgelwerk uns mit einigen Sätzchen oder Gängen begrüßen, das ohne allen Eindruck bleibt, ja eine gewisse Leere zurückläßt, wie es auch schon darum falsch ist, weil solches piano-Spiel durch das Geräusch der Kommenden immer gestört wird. Daß wir uns über dieses Gefühl aber auch Rechenschaft zu geben wissen, geht aus dem oben Entwickelten hervor. Hiefür können wir uns auf Marx berufen, der (IV. S. 494) die durchaus richtige These aufstellt: „Die Herrlichkeit und wahre Macht der Orgel beginnt erst mit ihrem Vollklang.“ Nun diese ihre Herrlichkeit und Macht soll dem die Kirche Betretenden entgegenkommen, soll ihn aus der Weltluft in eine ideale Atmosphäre erheben, also gebührt sich ein volles Orgelspiel. Auch hierin haben wir bei katholischen Organisten noch immer die richtige Praxis gefunden. — Es ist auch nicht die größere oder geringere Menge der Anwesenden, die hier bestimmend wirkt (so daß der Prediger schon an der größeren oder geringeren Zahl der Orgelregister, mit denen er präludiren hört, die Quantität seines Auditoriums abnehmen könnte); selbst wenn nur ein Hochzeitzug in die Kirche eintritt, soll die Orgel, eingedenk ihrer symbolischen Bestimmung, demselben den Glanz ihrer Tonfülle entgegenstrahlen lassen. Dasselbe gilt vom Postludium am Ende des Cultus; die Auseinandergehenden sollen nicht das Geräusch in Stühlen, auf Treppen und Böden, sondern die den Raum füllende Tongewalt hören, und noch fern von der Kirche soll ihnen der Orgelschall nachtönen — ein Zeichen, daß zwar missa est ecclesia, aber daß die Kirche sie darum nicht losläßt; im Orgelton sendet sie musikalisch allen ihren Segen nach. Woraus aber auch hervorgeht, daß der Organist sein Nachspiel nicht beenden darf, bevor sich die Kirche völlig entleert hat. Hört er früher zu spielen auf, so ist das ein Zeichen entweder seiner Faulheit oder seiner Unfähigkeit, zu phantasiren — beides Radicalfehler für einen Organisten.

Was aber soll gespielt werden? Von selbst zwar versteht es sich, denn jener exclusive Charakter der Orgel bringt es mit sich,

daß man nicht einen Marsch*) oder ein Rondo aus einem Clavierstück vorträgt. Wir haben schon von jungen Clavierspielern, die da meinten, als solchen sei ihnen auch die Orgel unterthan, mancherlei Sachen als Präludien oder Postludien gehört — Adagio's aus Beethoven'schen Sonaten und Symphonien, das Variationenthema aus Beethovens Septett, Mendelssohn'sche Lieder ohne Worte u. dgl. — das ist einfach das Zeichen des Stümpers; ist Jemand unter den Zuhörern, der das Original kennt, so ärgert dieser sich darüber, wie wenn er in der Predigt einen Passus aus Goethe oder Schiller zu hören bekäme. — Aber auch diejenigen haben ihre Aufgabe noch nicht begriffen oder sind ihr nicht gewachsen, die sich in guter Meinung auf Orgelstücke von Orgelmeistern einüben und diese nun produciren. Erstlich sind viele der trefflichsten Orgelcompositionen gar nicht für den Gottesdienst, sondern zum rein musikalischen Genusse, zum Orgelconcert bestimmt und geeignet; selbst die Bach'schen Orgelwerke enthalten verschiedene Themen, deren Durchführung freilich niemals die Großartigkeit sowohl des Instruments als des Altmeisters desselben verleugnet, aber die als Themen doch eben eine Giga oder etwas der Art sind; selbst z. B. das Thema der Fughette über „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", mit den klopfenden Achteln im $^{12}/_{8}$ Takt ist nicht gottesdienstlich passend, wir glauben nicht, daß Bach dieserlei Sachen zum Gottesdienste vorgetragen hat. Mit diesen Orgelcompositionen ist die kirchliche Kunst, ebenso wie im Oratorium, über die Gränzen des Cultus hinausgeschritten, um sich ungehinderter als Selbstzweck auszubreiten, was ihr vollkommen zustand, wovon aber hier nicht weiter zu reden

*) Als die Leiche des Prinzen Albert in Westminster beigesetzt wurde, empfieng die Orgel den Trauerzug mit Händels Trauermarsch aus Saul (und Samson). Bei der musikalischen Beschaffenheit dieses in seiner Art mit nichts zu vergleichenden Stückes kann man diese Ausnahme zulässig nennen; streng genommen aber wäre das Richtige gewesen, diesen Marsch von einem Orchester, wie Händel ihn gesetzt hat, ausführen zu lassen, in dem die Orgel nur als mitwirkendes Instrument auftritt. Eigentlich aber gehört der Marsch auf die Straße, in die Kirche dagegen der Choral.

ist. Daß die großen Präludien, Fugen, Toccaten u. s. w. von Bach und anderen Orgelmeistern für das große Publicum nicht verständlich seien, weil ihm die wundervolle Structur derselben nicht durchsichtig wird, das möchten wir nicht betonen; wir glauben, ein tüchtiger Organist kann die Gemeinde auch musikalisch erziehen, er kann ihr ein Verständniß, einen höhern Grad von Genußfähigkeit beibringen, indem er sie viel Gediegenes und nur Gediegenes hören läßt. Aber desto weniger ist dem Bedenken auszuweichen, daß nicht nur viele der trefflichsten Orgelsachen zu lang sind, um im Gottesdienst verwendet werden zu können, sondern daß überhaupt der präludirende Organist sich in Bezug auf die Dauer seines Spiels jedesmal nach dem Bedürfniß richten muß; wenn die Gemeinde versammelt ist und alles stille geworden, dann hat das Präludium aufzuhören und die Musik oder der Choral anzufangen; solches aber ist nicht möglich, wenn man ein Stück von Noten abspielt. Das führt auf den zweiten Punct: daß nemlich das Präludium ganz ebenso ein freies, eigenes Product des Organisten sein muß, wie die Predigt ein freies, eigenes Product des Predigers ist; ja in gewisser Art noch mehr, sofern der rechte Organist ein Improvisator ist, der, an der Orgelbank sitzend und die Gemeinde vor sich habend, seine Inspirationen erhält und sie sogleich zur künstlerischen Darstellung bringt. Das ist nun freilich ein pium desiderium, da mit Ausnahme bedeutenderer Städte das Organistenamt meist nur als Nebenamt einem Schullehrer übertragen ist, und nicht jedem, auch nicht jedem sonst ganz tüchtigen Lehrer, nicht einmal jedem sonst tüchtigen Musiklehrer zugemuthet werden kann, in dem Grade auch schaffender Künstler zu sein, in welchem die Orgel das von ihm verlangt. Aber wenn man sich diesfalls auch vieler Orten mit dem non possumus bescheiden muß: das kann doch verlangt werden, und das ist jedem möglich, der überhaupt musikalische Fähigkeit hat, daß er sich durch das Studium der classischen Orgelwerke nicht nur Fertigkeit im Orgelspiel, sondern auch einen Vorrath von Orgelgedanken, eine Methode des Orgelspiels aneigne, wodurch er in Stand gesetzt wird, erträglich zu präludiren,

d. h. zu phantasiren. Gerade weil die Orgel nicht den Reiz einer reichen, unterhaltenden, pikanten Melodiebildung, sondern bei sehr einfachen Themen nur eine tüchtige harmonische Behandlung fordert, ist jene Forderung keine zu hohe; man hat das Recht, sich über einen Organisten zu ärgern, dessen Finger eben aufs Gerathewohl bald auf diese, bald auf jene Taste fallen, der falsche Bässe macht, Ausweichungen versucht, die nirgends hin ausweichen, oder wenn er ein Nachspiel von wenigen Takten machen soll, nun damit entweder gar nichts zu sagen, keinen musikalischen Gedanken auszusprechen weiß, oder in ganz andere Tonarten geräth, weil er keine musikalische Idee im Kopfe und keine musikalische Regel in den steifen Händen hat. Es sind dagegen auch die Beispiele gar nicht selten, daß ein nur mäßig begabter Mann durch treues, gewissenhaftes, unverdrossenes Studium von Generalbaß und Orgelspiel sich zu der Fähigkeit durchringt, ein ganz würdiges Präludium aus freier Hand zu Stande zu bringen. Solch ein Mann begnügt sich aber auch nicht mit ein paar Phrasen, die man Sonntag für Sonntag zu hören bekommt, sondern, weil er ein Lernender ist, so gewinnt er auch immer neuen Vorrath, den er wieder verwerthet. Dazu sind denn die Orgelcompositionen, wie sie in Sammlungen, Orgelschulen u. s. w. sich darbieten, nützlich und nothwendig, nicht aber daß der Anfänger ein zweistimmiges Orgelstückchen, das er spielen gelernt, nun auch der Gemeinde zum Besten gibt — solch ein Ding von 16 oder 24 Takten ohne Pedal ist überaus ärmlich; *) und nicht daß der Geübtere mit jedem Prä-

*) Ueberhaupt ist es ein heilloses Ding, wenn der Organist zu faul oder zu ungeschickt ist, um das Pedal tüchtig zu rühren und deßhalb sich mit dem Manual begnügt. Die höchste Macht des Orgelspiels ist bedingt durch des Basses Grundgewalt; wo das Pedal fehlt, wird man mehr oder weniger an eine Drehorgel erinnert. Aus demselben Grund aber müssen wir uns auch entschieden gegen die Ersetzung der Orgel durch ein Harmonium erklären. Harmonium und Orgel verhalten sich wie Betsaal und Kirche; neben andern Eigenschaften, die den Hausgebrauch nicht beeinträchtigen, desto mehr aber den Gebrauch für die Kirche stören, ist der Mangel des Orgelpedals ein absolutes Hinderniß. (S. die durchaus treffende Erörterung dieses Gegenstandes von W. Ammon im württembergischen Kirchenblatt 1864, Nr. 27. S. 214 bis 216.)

ludium, jeder Fuge, über die er Herr geworden, nun auch die Gemeinde beglückt: sondern daß er daran das Orgelspiel studirt und die Gabe, die ihm selber gegeben ist, daran entwickelt, bildet und erhöht. Der begabtere Mann wird durch solches Studium sich die Fähigkeit erwerben, ein, wenn auch in bescheidenem Maße, doch polyphon angelegtes Präludium frei zu produciren; eine Vorbereitung darauf wäre für ihn das Analogon der Meditation des Predigers über sein Thema und dessen Ausführung. Fremde Compositionen, vollstimmige Orgelsätze vorzutragen, würden wir noch am ehesten als Postludium am Schlusse des Gottesdienstes für passend finden, weil der Organist mit diesem fortfahren kann, auch wenn Niemand mehr innerhalb der Kirche zuhört; wäre das Stück freilich früher zu Ende, so müßte er die Fähigkeit haben, dasselbe ex propriis noch weiter auszuführen.

Fragt man aber, was soll denn der Inhalt solcher Orgelphantasie sein, so ergibt sich aus dem früher Gesagten, daß wir keinen andern Inhalt, als eben nur Musik, auch an diesem Orte fordern und anerkennen. Man ist, zufolge der von uns bekämpften Illusionen, vielfach der Ansicht, das Präludium müsse eigentlich schon über das Evangelium in Noten predigen, wie nachher der Pfarrer in Worten darüber predigt; also wenn dasselbe vom Weltgericht handle, so müsse die Orgel alle Donner und Posaunen des jüngsten Tages, das Heulen der Verdammten und das Jauchzen der Seligen darstellen (Verf. hörte einst solch ein Weltgericht auf der Orgel, wo die Seligkeit durch eine Polonaise dargestellt wurde); oder wenn der Text vom Pharisäer und Zöllner handle, so müsse die Orgel das trotzige Pochen des Einen auf seine Gerechtigkeit, und den Bußseufzer des Andern deutlich hören lassen (hat man doch schon in älterer Zeit die biblischen Geschichten je in einer Claviersonate dramatisch vorgestellt). Das ist Humbug; die Orgel soll Musik geben nach ihrer Art, dies genügt und ist das allein Rechte. Nur etwa die Passion ist, wie durch schwarze Bedeckung des Altars und der Kanzel statt der sonstigen rothen oder sonst hellfarbigen, auch musikalisch aus-

zuzeichnen; unsere Väter haben das aber sehr vernünftig damit gethan, daß sie am Charfreitag entweder gar keine Orgel rührten oder wenigstens alles Präludium wegließen und nur zum Choral der Gemeinde die Orgel verwendeten: das entsprach dem Satze, daß alle Musik, als etwas Schönes, auch etwas Freudiges und Erfreuendes ist. Doch bietet die Musik durch das langsamere Tempo, durch ihr piano (also auf der Orgel durch schwächere und tiefere Register), durch die Molltonart immerhin Mittel dar, um eine Passions- oder Trauerfeier auch ihrerseits anzukündigen; zu letzterem haben unsere Väter sogar eine eigene Vorrichtung, den Tremulant, an der Orgel angebracht, der allem in die Orgel einströmenden Wind eine unaufhörliche stoßweise Bewegung gab; eine Spielerei, die Trauer ausdrücken sollte, aber zumal der Jugend vielmehr Spaß machte. — Einen bestimmten, so zu sagen materiellen Inhalt kann der Organist seinem Spiel nur geben, wenn er eine Choralmelodie zum Thema desselben nimmt, weil diese an ein bestimmtes Lied, an einen Text erinnert; das ist von allen Orgelmeistern in ihren Choralfigurationen geschehen, die bald nur die ersten Zeilen der Melodie orgelmäßig variiren, bald dieselbe vollständig verarbeiten, indem entweder ein fugirter Satz daraus entwickelt, oder aber andere melodische Sätze um denselben und in ihn geflochten werden. Ist das Thema der Choral, den nachher die Gemeinde singt, so paßt ein solches Präludium sehr gut; nur muß sowohl in der Composition, als im Vortrage (etwa durch ein hervorstechendes Register, namentlich ein Zungenregister, das die Melodie ganz allein führt, während alle übrigen Stimmen auf einem andern Manual und dem Pedal mit schwächeren Registern vorgetragen werden) sorgfältig darauf gesehen werden, daß der cantus firmus vollkommen deutlich, auch dem Laien hörbar, aus der Tonfülle hervortritt. Es gibt Figurationen, aus denen nur ein sehr geübtes Ohr die Melodie des Chorals herausfinden kann; solche sind wenigstens für obigen Zweck unbrauchbar, ist die Choralmelodie der Gemeinde ganz unbekannt, so bleibt auch das ganze Stück unklar.

2. Die Orgel hat aber ferner als begleitendes Instrument zu dienen, und zwar sowohl beim Choral der Gemeinde als beim Chorgesang, mit oder ohne Orchester, desgleichen beim liturgischen Altargesang des Geistlichen.

a. Wenn das Präludium oder die Kirchenmusik geendet ist, so hört die Orgel nicht auf, um einem Andern Platz zu machen, sondern vom Schlußaccord des Vorangegangenen aus hat sie in die Tonart des Gemeindegesanges überzuleiten, weßhalb der Organist aller solcher Uebergänge aus jeder gegebenen Tonart in jede andere völlig mächtig sein muß. Den Choral hat man früher regelmäßig zuerst mit einer mäßigen Zahl von Registern einfach vorgespielt; neuerlich wird es vielfach unterlassen: man thut es höchstens noch bei schwierigeren, minder bekannten Chorälen. Wir halten das für bedauerlich. Denn der Zweck dieses Vorspieles ist nicht etwa nur, denen, die die Melodie nicht voraus wissen, sie bemerklich zu machen, damit sie gleich von Anfang rüstig mitsingen können; sondern es ist etwas an sich Schönes, den Choral mit Orgelstimmen zu hören; jeder freut sich dessen und gewinnt um so mehr Lust, hernach seine eigene Stimme mitzuerheben. Das Choralvorspiel ist gleichsam der Schatten, der dem Körper vorangeht, die Weissagung, deren Erfüllung hernach folgt. Auch dieses Vorspiel macht sich sehr gut, wenn die Melodie mit einem Zungenregister allein, die übrigen Stimmen mit anderen, dumpferen Registern gespielt werden. Zwischenspiele sind dabei nicht nur unnöthig, sondern störend; ebenso muß die Harmonie einfach, wie sie das Choralbuch vorschreibt, belassen werden. Zur Choralbegleitung selbst müssen, je nach der Stärke der Gemeinde, auch mehr Register genommen werden, doch nie so viele, daß der Gemeindegesang dadurch gedeckt oder die Gemeinde zum Schreien verleitet wird, daß ein Wettkampf entsteht, wessen Lungen am meisten prästiren, die der Orgel oder die der Menschen. Ueber die harmonische Führung des begleitenden Choralspiels ist oben schon das Nöthige gesagt; hier muß nur der Zwischenspiele zwischen den Strophen und Zeilen noch gedacht werden. Man hat sie neuerer Zeit fast allenthalben als etwas

Ungehöriges verurtheilt; und wie wir vorhin sie selbst verwarfen, wenn der Choral nur gespielt wird, so ist auch kein Zweifel, daß, wenn der sogenannte rhythmische Choralgesang in den Gemeinden einheimisch würde, dann die Zwischenspiele einfach deßwegen wegfallen müßten, weil dann auch die Fermaten auf den Schlußtönen jeder Zeile wegfallen. *) Aber die seitherige Singweise mit den Fermaten stehen lassen und die Zwischenspiele weglassen, das ist, mag die dermalige Mode das auch für schön erklären, in Wahrheit vielmehr häßlich. Man hält dann entweder den letzten Ton der Melodie mit der Orgel etwas länger aus, als die Gemeinde, um von diesem Ton aus klar und bestimmt den ersten Ton der nächsten Zeile zu intoniren; oder man zieht die Hand ganz von der Orgel zurück und macht im Spiel, wie die Gemeinde im Gesang, eine Pause. Dies letztere, das dermalen viefach geübt und anempfohlen wird, ist das Häßlichste, eine wahre Zerfetzung des Chorals; so oft die Pause eintritt, fehlt dem Ohr etwas und der neue Anfangsaccord platzt dann so plump herein, wie es gerade der Charakter der Orgel schlechthin nicht gestattet. Wie sie das bindende, vermittelnde Element im Gottesdienst ist, so hat sie auch hier zu vermitteln; die Gemeinde muß Athem holen, die Orgel nicht; vielmehr ist es eine der Schönheiten, die sie zieren, daß ihre vollen, unversiegbaren Töne immer wieder aus der Masse der Menschenstimmen auftauchen und dadurch den letztern immer neu die richtige Intonirung geben zur folgenden Zeile. Aber auch das bloße Aushalten des letzten Tones der Melodie bis zum Anfang der neuen Zeile klingt leer; ein verbindender Accord, ein paar durchgehende Noten werden vom Gehör hier aufs Bestimmteste gefordert. Man hat unter verschiedenem Theoretisiren über diesen Punct auch gesagt: Jede Melodie habe ihr eigenes, organisches Le-

*) Eben darum finden auch wir es bei den Melodieen im Tripeltakt und bei ganz kurzen Verszeilen, wie im 2. Theil der Melodieen: Wie schön leucht't uns der Morgenstern rc., Wunderbarer König rc., wo immer die Schlußtöne auch kürzer gehalten werden, durchaus angezeigt, daß die Zwischenspiele wegbleiben; es liegt hier ein dem sogenannten rhythmischen Gesang verwandter Fall vor.

ben; flicke oder pfusche nun zwischen jedes ihrer Glieder der Organist nach eigenem Belieben fremdartige Töne ein, so sei der Choral dadurch zerschnitten, sein Leben zerstört, sein Gesammtbild verzerrt. Wenn er so sein eigenes Leben hat, warum verbietet man dann nicht zuallererst alle Choralfigurationen für Chorgesang und Orgel, die ja oftmals die einzelnen Zeilen sogar durch lange Zwischensätze unterbrechen? Mendelssohn hat es gewagt, im Paulus den Choral „Wachet auf ruft uns die Stimme“ mit Trompetenstößen als Zwischenspielen auszustatten; für eine Kühnheit halten auch wir dieses, aber sie ist prachtvoll gelungen; kein Mensch, der nicht von einer Theorie voreingenommen ist, sondern sich dem Eindrucke rein hingibt, wird sagen, der Choral sei ihm dadurch zerrissen oder verdorben. Hier aber ists gar keine Unterbrechung, Zwischensätze von dieser Art verlangen auch wir nicht, sondern nur eine durch die Fermate nöthig gemachte Ausfüllung; eine Ueberleitung, wie sie in aller Musik hundertmal vorkommt. Ist es etwa z. B. eine Zerschneidung oder Unterbrechung der ganz choralartigen Melodie des Priestermarsches in der Zauberflöte, wenn im achten Takte des zweiten Theils derselben ein Gang vorkommt, der nichts anderes als ein solches Zwischenspiel ist? Oder wenn Reichardt in seiner „Geisterinsel“ in dem schönen, feierlichen Chor: „Heiliger Strand“ gleich nach den Absätzen im zweiten und vierten Takt ein Zwischenspiel in Sechszehnteln eintreten läßt, hat er damit seine Melodie verdorben? ist er nicht vielmehr eben jenem Gefühl einer sonst entstehenden Leere gefolgt? Dieselbe Nothwendigkeit hat Händel veranlaßt, in der Pastoral-Symphonie im 1. Theile des Messias da, wo der zweite Satz beginnt, den Baß aus c durch den Leitton fis in g herauf-, und wo der erste Satz sich wiederholt, denselben aus g durch den Leitton f wieder ins c hinabsteigen zu lassen. Daß schlechte Organisten auch schlechte Zwischenspiele machen, daß ein Dudler auch mit ihnen sein Gedudel an Mann bringen will,*) und daß einem solchen alle Zwischenspiele verboten

*) Das war das Einzige, was Claus Harms, überhaupt kein Freund der Orgel, gegen die Zwischenspiele vorbrachte; wenn freilich, wie er (Pa-

werden sollten, leugnet Niemand; auch daß die in den Choralbüchern angezeigten Zwischenspiele vielfach zu lang, zu complicirt sind, zu sehr eine eigene Melodie vorstellen und dadurch die Aufmerksamkeit abgesondert auf sich ziehen, das ist zu bedauern und sollte beseitigt werden; auch diese Uebergänge muß der Organist selber finden. Aber all dies gibt kein Recht, principiell die Methode zu verwerfen. Köstlin hat vom ästhetischen Standpunct aus gewiß richtig geurtheilt (a. a. O. S. 994), „daß nur ein viel zu weit greifender Puritanismus die Zwischenspiele vom Kirchengesange ausschließen wolle, welche der Massenbewegung die für sie nothwendigen Ruhe- und Sammlungs-Momente gewähren." — Die Augenblicke, welche zwischen dem Schluß des Choralgesanges und dem ersten Worte des Predigers oder Liturgen leer bleiben, hat, wie bemerkt, die Orgel ebenfalls mit einem kurzen Nachspiele auszufüllen; wozu entweder ein frei erfundener, ruhig-melodischer Gang (etwa wie in Mozarts Ave verum das Orchester-Zwischen- und Nachspiel in der Mitte und am Ende) oder die Wiederholung der letzten Choralstrophe dient. Solches ist aber nicht mit der vorherigen stärkeren Registrirung auszuführen, da sonst der Contrast zwischen dem folgenden Predigerwort und dem starken Orgelton zu grell ist; aber auch nicht mit einem pianissimo-Register (etwa Physharmonica, Dolce, Dolcissimo), was zwar Effect macht, aber unangemessen ist, weil dann der Contrast zwischen solchem kaum hörbaren Nachspiel und der vorherigen Tonmasse zu stark ist. Man sieht, wie auch hier die Orgel nur als vermittelndes, verbindendes Glied ihren Beruf erfüllt.

b. Die Verwendung der Orgel zum Chorgesang, ohne weitere

storal-Theologie II. Rede 5.) sagt, Choral und Zwischenspiel sich so verhalten:

Gemeinde: Weicht und quält mich nicht ihr Sorgen —
Zwischenspiel: 's ist mir alles eins, 's ist mir alles eins,
Gemeinde: Mein Versorger lebt und wacht —
Zwischenspiel: Ob ich Geld hab oder keins ꝛc.

dann sollte der Organist von seiner Bank geworfen werden; ein solcher wird aber auch ohne Zwischenspiel die Orgel mißhandeln.

begleitende Instrumente, ist eine ganz naturgemäße, so freilich, daß die Orgel nicht eben nur die vier Chorstimmen simpliciter mitspielt, wodurch weder das Instrument noch der Gesang zu seinem Rechte kommt, sondern als wirklich begleitende, bald nur die Grundtöne und Accorde angebende, bald selbstständig zwischeneinredende Stimmen mitwirkt. Wie schön hat Mendelssohn die Orgel für diesen Zweck zu verwenden gewußt! Dagegen wird es von Marx als „ungünstig und unkünstlerisch“ (IV. S. 495) gerügt, wenn die Orgel auch neben der Orchesterbegleitung noch mitgehe. Ihre eigenthümliche Kraft könne sie nicht entfalten; aber wenn sie sich auch auf eine bloße Baßstimme beschränke, so seien schon ihre tiefen, dumpfen Baßtöne (16 Fuß- und 32 Fußton) mit ihrer erschütternden Wirkung dem Orchester heterogen und störend. Wenn vollends, wie es die alten Meister gethan, dem Organisten die Baßstimme zum Generalbaßspiel gegeben werde, so sei das — wie bei Händel — ein bloßer Ersatz für die damals noch nicht ausgebildete Verwendung der Blasinstrumente, ein Ersatz, der jetzt ganz entbehrlich sei; wozu allerdings noch kommt, daß dem Generalbaßspieler eine gewisse Willkür in seinen Accordgriffen freisteht, auch wenn sie der Ziffernvorschrift nach richtig sind. Allein was letzteres betrifft, so muß sich ein tüchtiger Dirigent auch dazu verstehen, dem Organisten eine vollständig ausgeschriebene Orgelstimme vorzulegen, wodurch allen Inconvenienzen vorgebeugt wird. Dann aber ist der Orgelton auch neben und mit den Orchestertönen keineswegs ein störendes, sondern, wie man sich bei jeder tüchtigen Aufführung eines Händel'schen oder Bach'schen Stückes mit Orchester und Orgel überzeugen kann, ein das Ganze wunderbar hebendes und verschönerndes Element. Das ganze Orchester, ohne von seinem Glanze das mindeste einzubüßen, bekommt dadurch eine Fülle und Färbung, die jeden augenblicklich fühlen lassen, daß es hier nicht ein Opern- oder Symphonie-Orchester ist, sondern ein Kirchenorchester. Von welch herrlicher, hocherhebender Wirkung ist es, wenn in Mendelssohns Paulus an den dazu vom Componisten bezeichneten Stellen die Orgel ihre vollen Accorde mit

ganzer Stärke in das Orchester einströmen läßt, daß man sich ganz und gar als eine zum Gottesdienst versammelte Gemeinde, aber entfernt nicht mehr als Concert-Publicum fühlt! Und wie trefflich steht es so oft dem sogenannten Orgelpunct in einer Fuge an, wenn er wirklich von der Orgel ausgehalten wird, wenn so ein gewaltiges Contra-E oder Es in unbewegter Ruhe forttönt, während alle oberen und mittleren Stimmen sich abarbeiten — daß man meint, man schaue in die Tiefen der Ewigkeit hinab, wo der unveränderliche Rath Gottes offenbar wird, der allen Dingen zu Grunde liegt! Und in wie mancher Weise hat sich die Orgel auch mit den einzelnen Orchesterinstrumenten verbinden lassen! Wie schön sind so viele Arien Händels, da er vom Orchester nur Violine und Baß verwendet, die Mittelstimmen aber der Orgel überläßt! Vogler hat seinem Miserere nur Fagotte, Violoncell, Contrabaß und Orgel zur Begleitung gegeben, und viele Kirchenstücke wurden geschrieben mit zwei Violinen und Orgel. Daß aber die Baßtöne der Orgel, die das Pedal oft wie unterirdischen Donner ertönen läßt, das Orchester bedecken und seine Wirkung vernichten, ist eine Behauptung, die sich nur auf ungeschickte Behandlung des Organisten stützen kann; meist hat man ohnehin für ein Kirchenorchester nur einen oder höchstens zwei Contrabässe, für die der Orgelbaß eine sehr willkommene Verstärkung zumal in großem Raum ist.

c. Die Begleitung des liturgischen Sologesangs am Altar ist für den katholischen Organisten eine Aufgabe, von deren Umfang und Schwierigkeit unsere Orgelspieler keine Vorstellung haben; jener muß die Tonarten, die Versetzungen und Differenzen des gregorianischen Gesanges genau inne und stets präsent haben, muß die verschiedenen Psalmtöne und alle die für bestimmte Festzeiten vorgeschriebenen, oft minutiösen Besonderheiten wissen, und darnach nun sein Spiel, wenn die Orgel in leisen Accorden dem Gesang am fernen Altare folgt, frei und doch pünctlich gestalten. Dem Organisten einer evangelischen Kirche ist die Sache leichter gemacht; die liturgischen Gesänge, die dem evangelischen Geistlichen obliegen, wo über-

haupt ihm solche obliegen, sind sehr einfach, und es existiren für sie Orgelbegleitungen von tüchtigen Meistern; z. B. für die Einsetzungsworte und das Vater Unser der schöne Satz von Schicht. Bei kurzen liturgischen Sätzen (Kyrie eleison; Der Herr sei mit euch rc.) bleibt alle Begleitung weg, die Orgel tritt immer nur mit Chor und Gemeinde ein; auch für die längeren, überhaupt für alle liturgischen Gesänge des Geistlichen sehen wir bei Layriz (IV. Abth.), bei Riegel und Schöberlein (a. a. O.) nirgends eine Orgelbegleitung angeordnet, die übrigens bei längeren Sätzen als eine für den Geistlichen wohlthätige Unterstützung doch immer zweckmäßig sein wird, vorausgesetzt, daß der Geistliche durchaus rein und richtig singt, also nicht durch falsche Töne mit der Orgel in Dissonanz geräth, und daß der Organist es versteht, sich in Bezug auf Tempo und Stärke des Tons dem Geistlichen so anzuschließen, daß dieser weder überdeckt noch im rhythmuslosen, psalmodisch freien Vortrage gehemmt wird. Der Organist muß zu diesem Zweck dieselbe Kunst verstehen, die ein Orchester zur Begleitung von Recitativen inne haben muß.

Auch in dieser Beziehung, wie in so vielen andern, die die Hymnologie zu erörtern hatte, liegt es auf der Hand, wie wichtig für die Kirche der Verband mit der Schule ist; denn wenn diese sich von jener lossagt, so sind die Lehrer auch nicht mehr ex officio Organisten, so thut auch das Seminar in dieser Richtung nichts mehr für die Bildung der Lehrer; ob dann etwa die Conservatorien einer Landeskirche den nöthigen Bedarf an Organisten liefern, ob in jeder Gemeinde eine eigene Organistenstelle gegründet und dotirt werden wird, steht dahin, wie es nicht weniger zweifelhaft ist, ob der Lehrstand wenn er auch in dieser Beziehung der Kirche nicht mehr dienen wollte, für diesen seinen so werthvollen Antheil am geistigen Leben des Volkes und an der Volksbildung durch Anderes, was in den Bereich seines Amtes gezogen werden soll, entschädigt würde. Hoffen wir im Gegentheil, daß gerade der musikalische Dienst, den der Lehrstand der Kirche leistet, eines der Bande sei, die den ätzenden Einflüssen und zerstörenden Tendenzen Widerstand leisten und Stand

halten; hoffen wir, daß, wie die Geistlichen die Bedeutung dieses Dienstes für Gottesdienst und Kirche immer besser würdigen lernen, so auch die fortschreitende Bildung des Lehrstandes sich neben anderem Wissen und Können in immer höherer Tüchtigkeit zur Leitung des musikalischen Theils unseres evangelischen Gottesdienstes erprobe; einer Tüchtigkeit, die von selbst die Folge hat, aber auch davon immer wieder abhängt, daß der Lehrer seine Mühwaltung als Cantor und Organist nicht als ein onus ansieht und beseufzt, das ihm, dem geplagten Mann, auch seinen Sonntag noch raube, sondern als eine Erquickung, als eine Festfreude, die ihm nach der Arbeit der Woche der Sonntag bringt, und die für ihn durch seine Activität nicht geschmälert, sondern erhöht wird.

Nachträgliche Anmerkungen.

1) S. 201. 203. 204 habe ich einige Stellen aus Gesangbüchern als Beispiele der Unangemessenheit für den gottesdienstlichen Gebrauch citirt. Es war zweifelhaft, ob diese nicht vielmehr schon unter die zweite Kategorie, als Beispiele des Geschmacklosen gehören, da auch das Merkmal des Schönen Niemand mehr an denselben finden wird. Mir lag jedoch im Sinne, wie die Verfasser und Redactoren dies angesehen haben. Sie nun hielten offenbar diese Dichtungen für schön, weil sie dem Utilitarismus der Zeit entsprachen; aber dies auch vorausgesetzt, hätte wenigstens der Verstand ihnen sagen sollen, daß solche Dinge in einem Kirchengesangbuch am unrechten Orte stehen. Von diesem Gesichtspunct aus habe ich sie rubricirt, wie geschehen.

2) S. 210 sind neben einigen wenigen Beispielen von Gesangbüchern für einzelne Gemeinden, deren Genossen einem besonderen Stand angehören oder in einer besonderen Lebenslage sich befinden, auch die österreichischen Exulantenlieder erwähnt, die aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges stammen. Durch einen lapsus memoriae ist dabei außer Acht geblieben, daß diese Lieder, — wie A. Knapp in der Vorrede zu seiner Ausgabe, Stuttgart 1861. S. 24 bemerkt, — zu ihrer Zeit gar nicht gedruckt worden sind. Sie haben keiner irgendwo sich sammelnden Gemeinde angehört, sondern sind wohl nur im Familienkreise gesungen worden. In sofern also ist dieses Citat dort nicht am Platze, wiewohl der leitende Hauptgedanke, daß vielfach versucht worden ist, für besondere Genossenschaften auch eigene Lieder zur Erbauung zu bestimmen, auch so noch stehen bleibt. Statt ihrer wäre an der bezeichneten Stelle besser zu erwähnen gewesen das „Kirchenbuch für das königlich preußische Kriegsheer", ein treffliches Gesang- und Gebetbuch, das jeder preußische Soldat im Tornister trägt, dessen Hauptbestandtheil aber die allgemeinen Kirchen- und Kernlieder bilden, neben welchen nur eine besondere Rubrik (Nr. 141—149) die Ueberschrift führt: „Im Kriege". Darunter finden sich aber auch Lieder, die in jedes Gemeindegesangbuch passen, wie: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein"; „Ich heb mein Augen sehnlich auf" (Ps. 121); „Verzage nicht, o Häuflein klein". In dieser Weise erscheint für den besonderen Zweck solch eine Sammlung allerdings ganz praktisch; durch die auf sehr wenige Nummern beschränkte Zahl eigentlicher Soldatenlieder und durch das Vorwiegen derjenigen Gesänge, die der Gesammtkirche gemein sind, ist der von uns a. a. O. geltend gemachten Ansicht entsprochen. Es konnte daher auch, wie geschehen ist, eine Ausgabe jenes Militärgesangbuches veranstaltet werden, in der gerade die nach militärischer Rücksicht ausgewählten Gesänge fehlen und die darum überall als evangelisches Liederbuch brauchbar ist. Daß auch das Militärchoralbuch (das der verdiente Dirigent des Berliner Domchors, A. Neidhart, gefertigt hat) für jene Soldatenlieder nicht etwa Marschmelodieen, sondern die Choräle der Kirche enthält, versteht sich von selbst.

3) S. 245 wird gesagt: das Schöne einer Melodie beruhe darauf, daß der Wechsel und die Verbindung der Töne einen wohlthuenden Eindruck auf das Gehör und damit eine erfreuende Wirkung auf den ganzen Menschen mache, ihm zur Lebenserhöhung diene. Dieser Satz erläutert und ergänzt sich zwar durch die übrigen Ausführungen über das musikalisch-Schöne; für sich allein genommen könnte er aber den Vorwurf veranlassen, daß ich hiernach doch nur im sinnlichen Reiz ohne alle höheren, geistigen Ingredienzien, das Schöne finde. Es sei daher nur in Kürze Folgendes beigefügt. Das Sinnliche des Wohlklanges ist und bleibt das Nächste, Unmittelbarste und darf nicht fehlen; wenn die Zukunftsmusiker behaupten, nicht das Ohr, sondern der Verstand entscheide über das musikalisch-Schöne, so ist das ein platter Unsinn. Aber wenn das Sinnliche einer Melodie den beschriebenen Eindruck macht, dem ganzen Menschen zur Lebenserhöhung dient, so ist dasselbe bereits durchleuchtet vom Geiste; dieser offenbaret sich durch Musik nicht in der Form logisch entstehender und durch Verstandesthätigkeit faßbarer Begriffe und Urtheile, dafür aber in der Form des Schönen, das sich als eine geistige, aber sinnlich zur Erscheinung kommende Realität dem Menschen zur unmittelbaren Anschauung darbietet. (Näheres hierüber hat Verf. ausgeführt in dem Artikel „Musik" in Schmids Encyklopädie für das Erziehungs- und Unterrichtswesen, Bd. IV. S. 852 f.) Eben dieses Geistige, — in Bezug auf welches freilich auch an diesem Puncte dieselbe Differenz unter den Individuen besteht, die in Bezug auf religiöse Erkenntniß und religiöses Leben nach 1 Kor. 2, 14. 15. die Menschheit in zwei ungleiche Hälften theilt — macht es allein möglich, daß sich Religion und Musik so innig verschwistern.

4) S. 301 habe ich als denjenigen, der für die specifisch kirchliche Tonkunst die sogenannten Kirchentonarten festgestellt habe, Gregor den Großen genannt. Daß hierin schon Ambrosius vorangegangen, wie überhaupt die hymnologische Wichtigkeit dieses Mailänder Bischofs und der Unterschied zwischen ambrosianischem und gregorianischem Gesang — dies alles würde von mir ebenfalls näher erörtert worden sein (wie es geschehen ist in dem Artikel „Gesang" in Herzogs theologischer Real-Encyklopädie, Bd. V. S. 108 und in dem Artikel „Gregor" in Schmids pädagogischer Encyklopädie, Bd. III. S. 45), wenn ich eine Geschichte des Kirchengesanges geschrieben hätte. Hier aber war nicht nothwendig Rücksicht auf die mailändische Kirche zu nehmen, weil, wenn Ambrosius gleich schon die vier ursprünglichen Kirchentonarten annahm, dies bei ihm nicht, wie die Festsetzung der acht, der vier authentischen und vier plagalischen, durch Gregor, den Charakter einer allgemeinen, kirchengesetzlichen Maßregel hatte, sondern den einer musikalischen Kunstlehre. Waren doch dem Gregor gerade die ambrosianischen Melodieen zu weltlich; mithin, wo es sich darum handelt, daß durch hierarchische Satzung ein bestimmtes Tonsystem zum katholischen Kirchengesetz gemacht wird, da ist nicht mehr Ambrosius, sondern Gregor zu nennen, mit dessen ganzer Wirksamkeit für Kirche und Papstthum wie insbesondere für den Cultus auch diese musikalischen Anordnungen aufs engste zusammenhängen.

Namen-Register.

Druckfehler.

S. 10, Z. 20 v. u. ist statt „Lazarus oder Spengler" zu lesen: Luther oder Spengler. (Lazarus ist bekanntlich Spenglers Taufname.)

S. 82, Z. 18 v. u. lies wird statt werden.

S. 147, Z. 8 v. u. (die Note mitgerechnet) lies als statt und.

S. 158, Z. 5 v. u. fehlt nach „Vers" die Ziffer 3.

S. 174, Z. 15 v. u. lies sollen statt soll.

S. 256, Note, Z. 11 v. u. lies Raselius statt Roselius.

S. 309 fehlt bei den drei Noten-Beispielen die Klammer und die Vorsetzung des Violin- und des Baßschlüssels.

S. 328 ist über der ersten Note des zweiten Noten-Beispiels die obere Ziffer als 6 zu lesen.

Gediegene Werke aus dem Verlage von J. F. Steinkopf in Stuttgart:

Beck, Dr. J. T., Leitfaden der christl. Glaubenslehre für Kirche, Schule und Haus. Zwei Abtheilungen. I. Abtheilung: Lehrsätze. II. Abtheilung: Bibeltext. 3 fl. 18 kr. od. 2 thlr.

Bengelii, Dr. Joh. Alb., Gnomon Novi Testamenti, in quo ex nativa verborum vi simplicitas, profunditas, concinnitas, salubritas sensuum coelestium indicatur. 3. wohlfeile Aufl. Lex.-8. Mit B's Bildniss in Stahlstich. 4 fl. 12 kr. od. 2 thlr. 12 sgr. (Schön in Halbfrzbd. geb. 5 fl. 8 kr. od. 2 thlr. 28 sgr.)

Brand, H., Apostolisches Pastorale. Bearbeitung der Apostelgeschichte. A. d. Kloster Berg'schen Pastoral-Conferenzen. 3 fl. od. 1 thlr. 27 sgr.

Burk, M. Ph. Dav., Rechtfertigung und Versicherung. In geordnetem Auszug herausg. von E. Kern. 1 fl. 18 kr. oder 24 sgr.

Culmann, Ph. Th., Die christliche Ethik. Geh. 2 fl. 36 kr. od. 1½ thlr.

Ehmann, K. Ch. E., Friedrich Christoph Oetingers Leben und Briefe, als urkundlicher Commentar zu dessen Schriften. Mit Oetinger's Bildniß geh. 4 fl. 48 kr. od. 3 thlr.

Fabri, Dr. G. K. E. Friedr., Ueber Kirchenzucht im Sinne und Geiste des Evangeliums. geh. 36 kr. od. 12 sgr.

v. Haller, Albr., Briefe über die wichtigsten Wahrheiten der Offenbarung. Herausg. von Dr. C. A. Auberlen. geh. 48 kr. od. 15 sgr.

Hamberger, Dr. J., Stimmen aus dem Heiligthum christl. Mystik und Theosophie. 2 Bde. 4 fl. 48 kr. od. 2 thlr. 27 sgr.

Hoffmann, Chr., Fortschritt und Rückschritt in den zwei letzten Jahrhunderten geschichtlich nachgewiesen, oder Geschichte des Abfalls. Erster Band. Die Entwicklung des Abfalls von seinen Anfängen bis zu seiner Erhebung als Fahne des Fortschritts durch Voltaire. geh. 1 fl. 40 kr. oder 1 thlr.

Kirchhofer, Dr. J., Leitfaden zur Bibelkunde. Für Bürgerschulen, Seminarien ꝛc. und zum Handgebrauch für Bibelleser. 2. verm. u. verb. Aufl. 1 fl. 40 kr. od. 1 thlr.

Köstlin, Dr. Jul., Luthers Theologie in ihrer geschichtlichen Entwicklung und ihrem innern Zusammenhange dargestellt. 2 Bände. 6 fl. 24 kr. od 3 thlr. 24 sgr.

Lechler, K. (Diak. Dr.), **Die neutestamentliche Lehre vom heilig Amte** in ihren Grundzügen dargestellt und auf die bestehenden Rechtsv hältnisse der evangel.-lutherischen Kirche in Deutschland angewendet. 2 fl. 42 kr. od. 1⅔ thlr.

Neumann, Dr. Wilh., Die Weissagungen des Sakharjah. Comment geh. 3 fl. 40 kr. od. 2 thlr. 8 sgr.

Roos, M. M. Fr., Grundzüge der Seelenlehre aus heiliger Schrift Nach dem Lateinischen. geh. 1 fl. 12 kr. od. 22½ sgr.

